



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Spektakl - granica - ekran : mur berliński w filmie niemieckim

Author: Marta Halina Brzezińska

Citation style: Brzezińska Marta Halina. (2013). Spektakl - granica - ekran : mur berliński w filmie niemieckim. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

**UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT NAUK O KULTURZE**

Marta Halina Brzezińska

**SPEKTAKL – GRANICA – EKRAN
MUR BERLIŃSKI W FILMIE NIEMIECKIM**

**Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. zw. dr. hab. Andrzeja Gwoździa**

Katowice 2013

Spis treści

Wstęp	3
Część pierwsza	
Spektakl	
Między spektaklem kultury a spektaklem politycznym	21
Rozdział 1 Budowa i upadek muru berlińskiego	30
1.1. <i>Prolog</i>	30
1.2. <i>Publiczność, aktorzy i scena dramatu</i>	31
1.3. <i>Wielkie monologi sceniczne</i>	34
1.4. <i>W stronę kulminacji</i>	37
1.5. <i>Zdobycie berlińskiej Bastylji</i>	38
Rozdział 2 1989 – „Rewolucja telewizyjna”	46
Rozdział 3 Odgrywanie NRD i życie jako spektakl.....	61
Część druga	
Granica	
Między granicą terytorialną a symboliczną	81
Rozdział 4 Mur berliński w filmie niemieckim przed 1989 rokiem	91
Rozdział 5 Kino o granicy jako kino traumy	102
5.1. <i>Ucieczki do wolności</i>	112
Rozdział 6 Ramy przestrzeni prywatnej – figura niemieckiej rodziny	124
6.1. <i>Miłość i mur</i>	139
6.2. <i>Rodzice, dzieci i Stasi</i>	142
6.3. <i>Bunt młodych</i>	147
Część trzecia	
Ekran	
Między ekranem pamięci a ekranem historii	157
Rozdział 7 Praca pamięci	167
Rozdział 8 Medium pamięci, medium historii	182
8.1. <i>Pamięć w polu historii. Przypadek Pałacu Republiki</i>	196
Rozdział 9 Ekran historii.....	207
9.1. <i>Upadek muru berlińskiego, koniec wojny i ekranowi bohaterowie</i>	216
9.2. <i>Obraz w obrazie: nawiązania</i>	223
Zakończenie	233
Bibliografia	239
Filmografia.....	255
Spis ilustracji.....	262

Wstęp

Mur berliński jest i go nie ma. 9 listopada przecina samo serce Berlina – szarpana rana w środku wielkiego miasta, zimnowojenna przepaść. 10 listopada staje się parkietem tanecznym, galerią sztuki, tablicą ogłoszeń, ekranem kinowym, kasetą wideo, muzeum, i jak określiła to kobieta, która sprzątała moje biuro « jedynie kupą kamieni ».

Robert Darnton, *Berlin Journal 1989-1990*¹

Rok 1989, wedle określenia Ralfa Dahrendorfa „annus mirabilis”², zajmuje w historii państw Europy Środkowo-Wschodniej miejsce wyjątkowe. Wydarzenia zwane metaforycznie „Jesienią Narodów”, „Jesienią Ludów” były punktem kulminacyjnym erozji systemu komunistycznego w regionie, zapoczątkowały zróżnicowane, złożone procesy transformacji o charakterze politycznym i społecznym³.

Jednym z utrwalonych za pomocą mediów motywów zmiany roku 1989 był tzw. upadek muru berlińskiego, który posłużył za znak przemian, pokojowej rewolucji końca XX wieku. Sam mur (a raczej w dużej mierze jego obrazowe przedstawienia) stał się symbolem, budującym sensy nowego ładu politycznego i współtworzącym doświadczenie społeczne. Wybudowanie muru berlińskiego, jego obecność a potem zburzenie znalazło swoje odzwierciedlenie i komentarz w wielu tekstach kultury – od literatury, przez sztuki plastyczne po film, któremu chciałabym przyjrzeć się w mojej pracy.

Interesowała mnie możliwość zobaczenia muru berlińskiego poprzez film niemiecki wyprodukowany po roku 1989, który to rok traktuję jako swego rodzaju cezurę. Kino niemieckie, szczególnie kino nowe z ostatnich dwudziestu lat, nie jest w Polsce jeszcze dobrze znane i opisane. Próby bilansu dokonane przez Ewę Fiuk w książce *Inicjacje*,

¹ *The Wall is there and it is not there. On November, it cut through the heart of Berlin, a jagged wound in the middle of a great city, the Great Divide of the Cold War. On November 10, it had become a dance floor, a picture gallery, a bulletin board, a movie screen, a videocassette, a museum, and, as the woman who cleaned my office put it, «nothing but a heap of stone».* Cyt. za: Robert Darnton, *Berlin Journal 1989-1990*, New York 1993, s. 74-75.

² Cyt. za: Ralf Dahrendorf, *Rozważania nad rewolucją w Europie*, przeł. Maja Gottesman, Warszawa 1991, s. 8.

³ Literatura dotycząca roku 1989 w Europie jest obfita. Na potrzeby pracy proponuję źródła ujmujące transformację systemową w perspektywie ogólnej i porównawczej jak na przykład: Adama Burakowskiego, Aleksandra Gubrynowicza, Pawła Ukielskiego, *1989- Jesień Narodów*, Warszawa 2009.

tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków⁴ oraz opracowania Magdaleny Saryusz-Wolskiej *Berlin: filmowy obraz miasta*⁵ i *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*⁶ są właściwie jedynymi publikacjami na gruncie polskim, które (choć w sposób wybiórczy i przy okazji innych zagadnień) przybliżają tematykę podziału Niemiec w perspektywie wybranych filmów. Temat muru, choć obowiązkowy w tych ujęciach (podział i zjednoczenie Niemiec to bardzo ważny punkt niemieckiej i europejskiej przeszłości), to jednak nie występuje autonomicznie, pojawia się na marginesie lub w ramach innych rozważań. Kino niemieckie nie jest, jak zaznaczyłam, opisane w Polsce w dostatecznym stopniu i opracowania dotyczące filmów o murze są też, jak się wydaje, proporcjonalnym odzwierciedleniem całości zainteresowania.

W wypadku prac anglojęzycznych sytuacja wygląda nieco inaczej, o tyle że niemieckie filmy z murem w tle pojawiają się przy okazji odczytań związanych z obecnością Niemieckiej Republiki Demokratycznej w kulturze zjednoczonych Niemiec⁷ (choć znów – nie ma ich wiele). Tak jest w wypadku pracy Paula Cooke’a *Representing East Germany since unification. From colonization to nostalgia*⁸, gdzie autor posiłkuje się metodologią badań postkolonialnych i z tej perspektywy ocenia również filmowe wyobrażenia dotyczące NRD, problematyki zjednoczeniowej i różne konfiguracje, w jakich się przejawiają (ujęcie nostalgiczności). Używam sformułowania „również” – bowiem nie film jest tu centrum i przedmiotem zainteresowania brytyjskiego autora, lecz jedynie środkiem do celu. Leonie Naughton natomiast, w znakomitej pracy *That was the Wild East. Film culture, unification and the «New» Germany*⁹, poświęcając swoją uwagę filmom, skupia się jednak na NRD – jej produkcji filmowej, śledząc nie tyle upadek muru, co sytuację po, czyli kino po zjednoczeniowe i relacje między Wschodem a Zachodem z dominującym spojrzeniem skierowanym w stronę wizerunku NRD jako punktu wyjścia rozważań. Perspektywa spojrzenia na NRD nie jako na beneficjenta zmiany, a

⁴ Zob. Ewa Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Wrocław 2012. To kompendium oparte na dysertacji doktorskiej autorki, wskazujące najważniejsze motywy i kierunki. Jest nieco podobne w charakterze do antologicznych opracowań anglojęzycznych, o których piszę dalej (zakres, rozłożenie akcentów), stanowiąc, jak sądzę, ich ciekawe uzupełnienie i punkt do dyskusji.

⁵ Magdalena Saryusz-Wolska, *Berlin: filmowy obraz miasta*, Kraków 2007.

⁶ Magdalena Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.

⁷ Refleksja podejmowana jest głównie przez ośrodki w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii.

⁸ Paul Cooke, *Representing East Germany since unification. From colonization to nostalgia*, Oxford 2005.

⁹ Leonie Naughton, *That was the Wild East. Film culture, unification, and the «New» Germany*, Ann Arbor 2002.

poszkodowanego, znaczy w jakimś sensie obie te prace, w których podkreśla się nierówność zjednoczenia, która odczytywana jest przez autorów w obrazach filmowych.

Inną pracą, która okazała się dla mnie bodaj najbardziej inspirująca, jest *Image critique and the fall of the Berlin Wall*¹⁰ autorstwa Sunila Manghani, poświęcona krytycznemu odczytaniu obrazów muru berlińskiego i murowi berlińskiemu jako obrazowi – choć znów, wplatając filmową perspektywę pomiędzy rozważania poświęcone obecności muru w kulturze nie tylko niemieckiej, lecz także – szerzej – wizualnej. Wśród prac anglojęzycznych pozostaje jeszcze antologia tekstów poświęcona portretowi kina niemieckiego po zjednoczeniu, jego tendencjom i wątkom – *German cinema since unification* pod redakcją Davida Clarke’a¹¹, w roku 2012 ukazała się antologia *A companion to German cinema*¹². Na pojedyncze artykuły dotyczące problematyki NRD bądź muru berlińskiego można natrafić przy okazji zbiorów tekstów poświęconych nowemu kinu niemieckiemu. Są to jednak artykuły, które poruszają jakiś aspekt obecności muru z punktu widzenia panoramy współczesnego filmu niemieckiego, w której, rzecz jasna, jest miejsce i na mur, i na wielokulturowość, i na okres II wojny światowej, i na inne kwestie znajdujące swoje odbicie we współczesnym kinie¹³.

Prac niemieckojęzycznych dedykowanych murowi berlińskiemu w kinie jest bardzo niewiele, są to też prace powstałe w ciągu ostatnich lat i jeżeli film znajduje w nich swoje miejsce, to znów na tle literatury lub innych sztuk, przy tym dwie spośród nich mają charakter antologii. Pierwsza z nich, to zbiór artykułów zatytułowany: *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*¹⁴, gdzie teksty na temat filmów poświęcone są najczęściej jednemu aspektowi, który podlega prześledzeniu na podstawie konkretnego obrazu, lub motywowi obecnemu w szerszym kontekście (na przykład obrazom Berlina w kinie po zjednoczeniu). Druga z publikacji to książka autorstwa Anke Kuhrmann, Doris Liebermann, Annette Dorgerloh, *Die Berliner*

¹⁰ Sunil Manghani, *Image critique and the fall of the Berlin Wall*, Bristol 2008.

¹¹ *German cinema since unification*, red. David Clarke, London 2006.

¹² *A companion to German cinema*, red. Terri Ginsberg, Andrea Mensch, Chichester 2012.

¹³ Pojedyncze artykuły ukazują się również w prasie, zob. np. Damien McGuinness, *Goodbye Ostalgie! A new willingness to criticize East Germany*, „Spiegel Online International”, 03.02.2006. Tekst dostępny na: <http://www.spiegel.de/international/goodbye-ostalgie-a-new-willingness-to-criticize-east-germany-a-403978.html>, 24.08.2012.

¹⁴ *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*, red. i wstęp Gerhard Jens Lüdeker, Dominik Orth, Göttingen 2010.

*Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*¹⁵, złożona z trzech części: najobszerniejszej, poświęconej murowi berlińskiemu w sztukach plastycznych, części dotyczącej literatury, która wpisuje się w szerszy kontekst, dość dobrze prześledzony (ważną monografią jest tutaj potężne, dwutomowe opracowanie Franka Thomasa Gruba «Wende» und «Einheit» im Spiegel der deutschsprachigen Literatur¹⁶) oraz najskromniejszej części, poświęconej kinu, autorstwa Annette Dorgerloh. Autorka, której zainteresowania dotyczą głównie sztuk plastycznych, proponuje przyjrzenie się motywowi muru berlińskiego, śledząc jego występowanie w filmie od momentu wybudowania po realizacji filmowe po roku 2000. Co dość wyjątkowe, wśród wybranych filmów, autorka ujęła także kilka produkcji telewizyjnych oraz dokumentalnych. Artykuł, choć dość selektywny z racji objętości (tak jak i pozostałe ujęcia motywu w sztuce i literaturze), stanowi jednak ciekawą próbę spojrzenia na motyw muru berlińskiego, szczególnie w okresie przed rokiem 1989. Na tym tle interesującą pracą jest *Berliner Mauer und Deutsche Frage im bundesrepublikanischen Spielfilm 1982-2007* Benjamin Magofsky'ego¹⁷, chociaż autor przyjmuje w swej propozycji-rekonesansie zachodnioniemiecką perspektywę filmową i podporządkowuje swój wywód kwestiom pamięci, historii i tożsamości, posiłkując się w tym celu filmami i ujętym w nich znakiem muru berlińskiego.

We wszystkich wymienionych pracach kino fikcjonalne (pełnometrażowe filmy kinowe) pełni rolę dominującą, spychając na margines realizacji dokumentalne oraz istotne (szczególnie po roku 2000) produkcje telewizyjne (dokumentalne i fabularne), co wydało mi się mankamentem. Problematyka fotograficznych obrazów muru i NRD praktycznie nie jest obecna, choć najbliżej ujęcia obrazowego jest Manghani, również w sensie dosłownym, bowiem książka *Image critique and the fall of the Berlin Wall* zawiera wiele reprodukcji rysunków, plakatów i zdjęć prasowych. Odnoszę się do tej pracy wielokrotnie,

¹⁵ Anke Kuhrmann, Doris Liebermann, Annette Dorgerloh, *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*, Berlin 2011.

¹⁶ Frank Thomas Grub, «Wende» und «Einheit» im Spiegel der deutschsprachigen Literatur, Berlin 2003, T.1,2.

¹⁷ Benjamin Magofsky, *Berliner Mauer und Deutsche Frage im bundesrepublikanischen Spielfilm 1982-2007*, Hamburg 2009. Warto też jak sądzę, wspomnieć o refleksji na temat kina byłej NRD autorstwa Ralfa Schenka, a także tekstów publikowanych i dostępnych online, jak na przykład: tegoż, *Die DDR im deutschen Film nach 1989*, 25.10.2005, na: http://www.bpb.de/publikationen/M67MME,0,Die_DDR_im_deutschen_Film_nach_1989.html, 24.08.2012; a także Jochen Schmidt, *Die DDR im Film. Wie mutig wir waren!*, „FAZ.NET”, 25.09.2007, na: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/die-ddr-im-film-wie-mutig-wir-waren-1459732.html>, 24.08.2012.

szczególnie w zakresie problematyki obrazów telewizyjnych, której to kwestii dotyka autor książki.

Podjmując się zbierania materiałów do pracy (w roku 2008), zetknęłam się z problemem bardzo niewielkiej ilości opracowań, które równolegle do moich starań dopiero zaczynały się pojawiać, pozostając przy tym, do pewnego stopnia, niepełne. Przede wszystkim, obecne we wszystkich przywiązanie do filmów fabularnych wydaje mi się zbyt dominujące, nieoddające pełnego obrazu zagadnienia, dlatego w mojej pracy chciałabym zwrócić uwagę również na kino dokumentalne oraz na produkcję telewizyjną, której obieg jest równie szeroki, co w wypadku filmów kinowych. Kino dokumentalne jest w ogóle mało znane i opisane (choć w ostatnich latach zdobywa niemałą popularność i uwagę przy okazji festiwali), więc podjęta próba przyjrzenia się filmom dokumentalnym była prawdziwym wyzwaniem.

Problematyka muru berlińskiego interesowała mnie również w kontekście kina środkowoeuropejskiego w ogóle, w relacji do kina mierzącego się z najnowszą przeszłością i podejmującego szeroko rozumiane rozliczenia z historią i dyskutującego zmianę roku 1989. Dlatego też chciałam skupić się na dominujących konfiguracjach, sposobach przedstawiania, motywie muru, które jednocześnie, ryzykuję twierdzenie, występują (do pewnego stopnia) w kinie środkowoeuropejskim ujmującym temat przeszłości socjalistycznej¹⁸. Mur berliński związany jest z historią niemiecką, dlatego chciałabym pokazać związki między występującym motywem a szeroko rozumianą kulturą popularną NRD i zjednoczonych Niemiec, historią, problematyką pamięci, literaturą i fotografią. Mur berliński – a także niemiecko-niemiecka granica, bo granica to nie tylko mur w Berlinie – konfiguracje, w jakich motyw muru pojawia się w filmach, implikuje odniesienia do dziedzictwa NRD, obrazów enerdowskiej rzeczywistości, zmian roku 1989 i niemieckiego zjednoczenia. Powstanie linii granicy, jej uszczelnienie, mur na początku lat sześćdziesiątych, obecność muru i granicy oraz jego tzw. upadek – będę chciała potraktować w pracy jako punkty odniesienia, będą one pełniły rolę etapów, które podlegają filmowej adaptacji. Chciałabym móc ukazać tę problematykę podporządkowaną pewnym zagadnieniom, a jednocześnie ująć ją w formie dokonującego się procesu. I tutaj,

¹⁸ Myślę tutaj o kinematografii polskiej, czeskiej czy węgierskiej, choć jest to teza zweryfikowana na razie dość powierzchownie, wstępnie, w zakresie pojedynczych podobieństw.

jak sądzę, pojawia się interesujący problem nazewniczy – jak właściwie nazywać nurt filmowy, o którym piszę?

Filmy o murze, jak określam je w pracy, to w istocie odniesienie do bardzo pojemnego nurtu filmowego, który bywa różnie nazywany. Naughton określa wybrane filmy powstałe po 1989 roku „filmami zjednoczeniowymi” (*unification films*). Odpowiada to poniekąd przyjętemu w niemieckiej literaturze określeniu nie tyle *Wendefilme* („filmy o przełomie 1989/1990”), co pojawiającemu się we wspomnianej antologii tekstów zatytułowanej *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*, sformułowaniu *Nach-Wende-Narrationen* („narracje po przełomie”). W tym znaczeniu film zostaje ujęty w szerszej grupie tekstów kultury (głównie literackich) z wyraźnym wskazaniem na okres po roku 1990. Nie chodzi tu o filmy, które próbują się mierzyć z doświadczeniami wydarzeń historycznych, lecz (a może nawet bardziej) z doświadczeniem ich konsekwencji, zatem nie są to wyłącznie produkcje koncentrujące się na odtworzeniu, zrekonstruowaniu historycznych zdarzeń, jak na przykład upadek muru berlińskiego.

Leonie Naughton opisuje też pojęcie: *the Wall film* (odpowiadające trochę niemieckiemu określeniu *Mauerfilm*: „film o murze”, „film z murem”) na określenie gatunku filmu zjednoczeniowego. Wyjaśnia jego stosowanie wobec kina dokumentalnego z okresu lat dziewięćdziesiątych, poruszającego kwestie podziału i zjednoczenia, a także odnoszącego się do samego muru berlińskiego. Autorka przyjmuje w swoim opracowaniu perspektywę wschodnioniemiecką i śledzi zmiany, jakie dotyczą terenów byłej NRD i są reakcją na zjednoczenie. Dopuszcza do głosu tę wschodnią stronę, proponuje zróżnicować widzenie zjednoczenia, obierając punkt widzenia (w) relacji¹⁹:

„Zachodnioniemieckie filmy pełnią funkcję narzędzi historii, o ile prezentują romantyczną wizję zjednoczeniowego doświadczenia Niemców ze wschodu: Niemcy ci jawią się jako beneficjenci połączenia z Zachodem. [...] Była NRD definiowana jest z wyższością jako: «przedtem» w stosunku do RFN jako: «potem»”²⁰.

¹⁹ W mojej pracy relacje te nie są motywem centralnym, choć również pojawiają się jako stwarzane przez mur i w różnych konfiguracjach.

²⁰ Cyt. za: Leonie Naughton, *That was the Wild East. Film culture, unification, and the «New» Germany*, dz. cyt., s. 9.

Naughton analizuje kino pozjednoczeniowe, w centrum uwagi stawiając relacje między wschodem a zachodem Niemiec, ponad gatunkami filmowymi, choć przydaje znaczenia zjednoczeniowym komediom. Dlatego też w mojej pracy pewnych aspektów nie rozwijam lub też pomijam (na przykład relacja między NRD a RFN w zwierciadle komedii, produkcja wschodnioniemiecka – upadek i kontynuacje), staram się też inaczej wyważyć problemy – na przykład pisząc o rewolucyjnym spektaklu upadku muru, a nie o spektaklu karnawałowym (autorka pisze o karnawałowym potencjale komedii zjednoczeniowych i roli śmiechu).

W pracy zdecydowałam się przyjąć określenie: „filmy o murze” jako najprostsze i nadać mu możliwie szeroki zakres. Będą to filmy, które na poziomie świata przedstawionego odnoszą się do muru berlińskiego bądź granicy wewnątrzniemieckiej, dotyczą NRD, problemów związanych ze zjednoczeniem, konsekwencji upadku muru berlińskiego (nawet, jeśli mur nie będzie w nich obecny). Co więcej, wydaje mi się, że motyw muru – rozumiany w sposób wielostronny, wyznaczający złożony nurt różnych filmów o murze – jest najbardziej wyraźny w kinie niemieckim po roku 1989/1990 w ogóle, dzieląc miejsce w czołówce wraz z nurtem kina odnoszącym się do problematyki II wojny światowej (o ile i jego nie wyprzedza pod względem liczebności i żywotności).

Materiałem do pracy są filmy odnoszące się do problematyki muru berlińskiego, fabularne i dokumentalne, kinowe i telewizyjne, wyprodukowane w latach: 1961-2011, ze szczególnym wskazaniem na okres: 1989-2011. To filmy produkcji niemieckiej lub takie, których autorzy pochodzą z Niemiec. Zakres pracy pozwolił mi na włączenie do pracy filmów odnoszących się do kwestii muru z innych niż te popularne, i innych niż dotychczas prezentowane, perspektyw. Jak na przykład spojrzenie oczami emigranta – takie jest widzenie zmiany roku 1989 oczami Simone Shoemaker, obywatelki byłej NRD, zamieszkałej w Stanach Zjednoczonych, która udostępniła mi swoje filmy-reportaże. Chciałam, by było to też spojrzenie z punktu widzenia eksperymentalnego kina dokumentalnego, skupionego na naturze medium i badającego relacje między obrazem a mechanizmami pamięci, jak w wypadku filmu Johna Burgana *Memory of Berlin* (1998), reżysera brytyjskiego, lecz związanego z Berlinem, nie tylko filmowo. To także spojrzenie, którego dysponentem jest anonimowy funkcjonariusz Stasi, w portrecie powstałym z inspiracji niemieckiej, a nakręconym przez Eyala Sivana i Audrey Marion *Aus Liebe zum*

Volk (2004). Wymienione filmy, mimo swej obecności w telewizji czy na festiwalach (jak wiele innych dokumentów), rzadko znajdują zainteresowanie badaczy. A to film dokumentalny w dużej mierze, jak proponuję, pozwala zobaczyć filmowy pejzaż przed, po i z murem – pozwala właściwie rozłożyć akcenty. W rezultacie, jak będę udowadniać, udaje się wyróżnić te obszary, które w ramach refleksji w kinie o murze, jako pewnej całości i w pewnym procesie, są dominujące.

Poprzez wybór filmów do pracy – dokonany spośród blisko dwustu tytułów, bo na tyle szacuję liczebność nurtu jedynie po roku 1989 – chciałam dać wyraz najbardziej widocznym motywom i wątkom, dopuszczając do głosu filmy mniej znane, często unikalne, dla których zabrakło miejsca w innych pracach. Pragnęłam dokonać takiego wyboru, który pozwoliłby pogodzić filmy rozpoznawalne (telewizyjne i kinowe hity) z kinem artystycznym, nierzadko eksperymentalnym, słabo dostępnym lub mniej znanym. Wszystkie te filmy, nie tylko kinowe hity w rodzaju *Good Bye, Lenin!* (2003) współtworzą pejzaż kina o murze, który chciałabym w reprezentatywny (choć oczywiście również wybiórczy) sposób przedstawić. Wybór, którego dokonałam na dość rozległej próbce materiału, wydaje się, zbliża moją propozycję, choćby w części, do ujęcia obiektywnego.

Poszukiwanie i gromadzenie filmów, korespondencja i poszukiwanie kontaktu z reżyserami, producentami, korespondencja ze stacjami telewizyjnymi, spotkania z dokumentalistami podczas festiwalu – wszystko to dawało mi satysfakcję w pracy nad zagadnieniem, które jest żywe, które się rozwija i skupia uwagę ludzi z całego świata. Ta próba zmierzenia się z tematem²¹ była jednocześnie próbą sił i odkryciem satysfakcji z pracy, która powstawała ponad granicami, językami i ponad murami instytucji, i która z mojego punktu widzenia dowiodła wspólnotowości porozumienia i możliwości dialogu, które są esencją każdej pracy badawczej. Chciałabym, by filmy o murze opisywane w sposób, który proponuję, wskazały też ten międzynarodowy charakter zainteresowania problemem muru, uniwersalną wartość odczytania problematyki niemieckiej.

²¹ Dokonywana właściwie bez instytucjonalnego wsparcia, choć przydatna okazała się moja współpraca z portalem „Filmweb.pl”, dzięki czemu mogłam uzyskać akredytacje festiwalowe i co za tym idzie, możliwość rozmowy z reżyserami, inaczej utrudnioną lub też niemożliwą. Gromadzenie materiału polegało na samodzielnym szukaniu kontaktów, korespondencji, na rozmowach, wysyłaniu listów i zapytań. Filmy, do których udało mi się dotrzeć podróżowały nierzadko z kontynentu na kontynent, tym bardziej są dla mnie cenne.

Okres, który wskazuję jako dominujący w pracy, czyli lata 1989-2011, pragnę uzasadnić jako niezbędny w sposobie widzenia, który pozwoliłby spojrzeć na nurt filmowy jako na pewien proces obrazowania i fascynacji motywem, ze szczególnym uwzględnieniem zmiany roku 1989, decydującej dla Niemiec, jak i dla całego regionu. Ta zmiana, jak sądzę, pozwala ukazać nurt w całości – w transformacji i w perspektywie kontynuacji wątków filmowych. To zmiana, która jest ważna również z powodów pozahistorycznych i pozapolitycznych, bowiem wedle mojej tezy nakłada się na procesy kulturowe i przemiany medialne, które chciałabym także w mojej pracy naszkicować. Problemem wciąż otwartym i słabo obecnym jest mur berliński w odniesieniu do przemian zapoczątkowanych przez 1989 rok w Internecie. W pracy sugeruję jedynie możliwość odniesienia się źródeł internetowych w wypadku dyskusji o architekturze byłej NRD.

Interesuje mnie istnienie muru berlińskiego jako szczególnego rodzaju granicy, łączącej cechy materialnego obiektu i konstrukcji symbolicznej. Ciekawią mnie metamorfozy muru, jego medialna kariera, zdolność do budowania sensów, wyobrażeń i podleganie manipulacjom. W pracy będzie mnie interesowała nie tyle obecność muru berlińskiego w perspektywie historycznej (choć także), co sposoby jego funkcjonowania jako obiektu przyjmującego różne role w filmowych konkretyzacjach i jego symboliczna referencyjność. Będę chciała pokazać, że filmowe reprezentacje przeszłości z motywami muru berlińskiego są świadectwem procesu porządkowania historycznych punktów odniesienia i przepracowywania historycznej zmiany. Przemawiają za tym sposoby konstruowania filmowych narracji, tak w warstwie fabularnej, jak i formalnej, przywołujące znane wątki kinematograficznego imaginarium. Nie są one przywoływane przypadkowo; filmy o murze tworzą nurt oparty na wspólnych motywach, który próbuje owoić zmianę, uobecnić ją w pamięci kulturowej i społecznej świadomości. Uznałam, że odniesienia do zmiany związanej z tzw. upadkiem muru i zjednoczeniem Niemiec powinny być również wpisane w szerszy kontekst historyczny, społeczny i medialny.

Film niemiecki, odpowiadając na zmianę roku 1989, buduje, jak proponuję, nie tylko reprezentacje jej samej, lecz także konstruuje wyobrażenia o przeszłości NRD, jak również, ujmując szerzej, wyobrażenia na temat rzeczywistości po obu stronach muru berlińskiego. Chciałabym ukazać, jakiego rodzaju wizualne reprezentacje muru

berlińskiego i granicy współtworzą obraz przeszłości, powołują relację między mediami a historyczną zmianą.

Wśród pytań, które planuję zadać, są następujące kwestie: jaka tematyka i wątki podejmowane są przez niemieckie kino odnoszące się do wzniesienia muru berlińskiego, jego obecności i roku 1989? Czy można mówić o schematyzacji w obrębie filmowego nurtu i jakiego rodzaju jest to schematyzacja? Jakiego rodzaju zjawiska społeczne i grupy znajdują się w centrum zainteresowania filmowców i czy można mówić o emancypacji, czy też gloryfikacji któregoś z wątków? Jeśli tak, to jakie mogą być tego przyczyny? Czy w filmie fabularnym i dokumentalnym można mówić o paralelności konstruowanych reprezentacji, a jeśli tak, to jakie podobieństwa i różnice można naszkicować? Czy można mówić o powiązaniach z innymi nurtami tematycznymi w ramach kina niemieckiego po przełomie, które, wedle przywoływanego w wielu pracach Erica Rentschlera, jest „niemieckim kinem porozumienia” („German Cinema of Consensus”²²)? Do jakich kontekstów kultury – historii – tradycji niemieckiej filmy o murze próbują nawiązywać? Czy można mówić o próbie (re)konstruowania filmowej powojennej narracji historycznej? Jeśli tak, to jakie przejawia ona cechy?

Próbując odpowiedzieć na te pytania, będę chciała przyjrzeć się nie tylko filmom, lecz nawiązać także do niemieckiej literatury po przełomie oraz do fotografii. Może w kinie o murze po roku 1989 próżno szukać drapieżności i woli przebudowy archiwum kulturowej pamięci właściwych dla Nowego Kina Niemieckiego, lecz i w tym pejzażu filmowym odnaleźć można próby mediacji między stanowiskami, interesujące estetyczne eksperymenty, nawiązania i gry wewnątrztekstowe.

Metodologicznym zapleczem pracy są koncepcje odnoszące się do kilku obszarów, stanowiąc wypadkową ujęcia interdyscyplinarnego, na których przecięciu sytuuje się problematyka muru berlińskiego w filmie jako szczególnego obiektu architektonicznego i symbolicznego jednocześnie. Obszary metodologiczne pracy zostają wskazane w układzie wyrażonym przez trzy części: spektakl, granica i ekran to trzy kategorie, a jednocześnie kręgi znaczeniowe, z których każdy proponuje inne spojrzenie, wydobywając istotne konfiguracje odniesień do muru berlińskiego w filmie. To jednocześnie pola, które

²² Eric Rentschler, *From New German Cinema to the post-wall cinema of consensus*, w: *Cinema and nation*, red. Mette Hjort, Scott Mackenzie, New York 2000, s. 264.

przenikają się, czerpią nawzajem z siebie. Mam nadzieję, że wzięcie filmów w taki krzyżowy ogień pokaże złożoność nurtu i jego niejednoznaczność.

Pierwsza część pracy (*Spektakl*) podporządkowana jest kategorii spektaklu, co, mam nadzieję, pozwoli na ukazanie aspektów performatywnych związanych ze wzniesieniem muru, jego obecnością oraz upadkiem. Szczególnie tzw. upadek muru berlińskiego będzie stwarzał możliwość przyjrzenia się takim elementom spektaklu politycznego, jak gest i działanie, publiczność czy aktorzy. Ciekawi mnie odniesienie do rewolucji, obecne tak w języku, jak i w obrazach upadku muru²³. Chciałabym zastanowić się nad kategorią spektaklu, wydobywając z niej istotne w kontekście wydarzeń roku 1989 elementy. Pragnę zwrócić uwagę na medialność muru i na to, co może ona oznaczać, szczególnie w perspektywie telewizji i telewizji obecnej wewnątrz filmowego opowiadania. Interesująca jest dla mnie również teatralność, metafora sceny, masek, inscenizacji – chciałabym zobaczyć, czy i jak funkcjonuje ona w filmach o murze, czy znajduje swoje odzwierciedlenie w obrazach, które mówią przecież o kulturze i życiu społecznym. Wśród propozycji metodologicznych wsparciem są dla mnie między innymi prace: Bronisława Baczki (*Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*), Ervinga Goffmana (*Człowiek w teatrze życia codziennego*), Guya Deborda (*Spółczesność i spektakl oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*), Leszka Pułki (*Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji społecznej i literatury popularnej*), Agnieszki Ogonowskiej (*Voyeurizm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*) oraz Daniela Dayana i Elihu Katza (*Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*).

Wśród filmów, którym chciałabym się przyjrzeć w tej części są: *Słoneczna Aleja* (1999) oraz *Herr Lehmann* (2003) w reżyserii Leandera Haußmanna, debiut fabularny Andreasa Dresena *Stilles Land* (1991/1992), głośne *Good Bye, Lenin!* Wolfganga Beckera oraz *Życie na podsłuchu* (2006) Florian Henckela von Donnersmarck, *Helden wie wir* (1999) w reżyserii Sebastiana Petersona oraz *Stein* (1990/1991) w reżyserii Egona Günthera. Filmami dokumentalnymi, które będą mnie interesowały w tej części są między innymi: *Gigant Berlin. Die erregendste Stadt der Welt* (1964) w reżyserii Leo de

²³ Por. Ivan T. Berend, *Central and Eastern Europe 1944-1993. Detour from the periphery to the periphery*, Cambridge 1996. Autor tytułuje jeden z rozdziałów: *Upadek: symfonia rewolucyjna w czterech częściach, 1989*; Roger East, Jolyon Pontin, *Revolution and change in Central and Eastern Europe*, London 1997; Victor Sebestyen, *Rewolucja 1989. Jak doszło do upadku komunizmu*, przeł. Beata Długajczyk, Wrocław 2009.

Laforge'a, *Lipsk jesieni* (1989) Gerda Kroskego, Sebastiana Richtera i Andreasa Voigta, *Mur* (1990) Jürgena Böttchera, studencka etiuda dokumentalna *Makulatura* (1989) Kerstin Süske, *Specjalność zakładu* (1990) Thomasa Heisego, *Nadchodzimy* z roku 2006 w reżyserii Nico Raschicka oraz *Aus Liebe zum Volk* Eyala Sivana i Audrey Maurion.

Wśród telewizyjnych filmów fabularnych są między innymi: *Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel* (2009) Marca Brasse i Florianą Hubera, jedna z części filmowego dzieła życia Edgara Reitza, zatytułowana: *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende* (Część 1: *Das glücklichste Volk der Welt*, 1989) oraz *Wir sind das Volk-Liebe kennt keine Grenzen* (2007) Thomasa Bergera, czy sytuujący się między fabułą a dokumentem film *Das Wunder von Leipzig. Wir sind das Volk* (2008) Sebastiana Dehnhardta i Matthiasa Schmidta. Telewizyjne filmy dokumentalne, do których nawiązuję to: cykl *Der letzte Sommer der DDR* (2009) oraz *Gdzie się podział mur berliński?* (2009) w reżyserii Elke Sasse i Stefana Pannena.

Druga część pracy (*Granica*) rozpina perspektywę spojrzenia na mur i granicę wewnątrzniemiecką między terytorialnym rozumieniem granicy a jej pojmowaniem symbolicznym i związanym z nim kontekstami. Chciałabym dowieść, jak można próbować ująć filmy o murze z punktu widzenia odczytania terytorialnego granicy i odczytania symbolicznego, oraz czy można nadać im wspólny fundament, wskazać wspólne wątki, dzięki którym oba te odczytania przenikają się, uzupełniają. Zestawienie to umożliwia wydobyć i zaprezentować złożoność wątków wiktymizacyjnych, które są niezwykle ważnym motywem filmów o murze, a który ciekawie, jak sądzę, spaja kino dokumentalne i fabularne. Wątki te silnie współgrają ze szczególną filmową konstrukcją, która znaczy cały nurt – a jest nią figura niemieckiej rodziny (wraz z nawiązaniem do koncepcji *Heimatu*, gatunku *Heimatfilmu* oraz melodramatu).

Propozycja odniesienia się do idei *Heimatu* i filmów z gatunku *Heimatfilmu*, podobnie jak u Leonie Naughton²⁴, posłuży mi do ujęcia i wytłumaczenia struktury filmów o murze. Inaczej jednak niż u autorki, wykorzystanie idei *Heimatu* nie wynika, jak sądzę, tylko z podobieństwa okoliczności historyczno-politycznych, przywiązania do gatunku i dominacji zachodniego spojrzenia w kinie. Istotny jest tutaj dla mnie symboliczny potencjał granicy i podziału. Będę chciała pokazać, że przesunięcie akcentu z idyllicznej

²⁴ Leonie Naughton, *That was the Wild East. Film culture, unification, and the «New» Germany*, dz. cyt.

wizji wyobrazonego domu w stronę szerszego ujęcia, czyli figury rodziny, pozwala odczytać nawiązania do idei *Heimatu* jako powszechny i dominujący motyw kina o murze, niezależnie od rodzaju filmowego. Co więcej, jest to aspekt istotny, bo pozwalający na ujawnienie się wątków o charakterze wiktymizacyjnym.

Koncepcja traumy pozwala na zaakcentowanie kontekstów związanych ze zmianą społeczną i jej następstwami, a z drugiej strony dotyczy wizualnych reprezentacji przedstawiania symptomów choroby i emocji związanych z przeżyciem o charakterze wyjątkowym, granicznym (prześladowania Stasi, ucieczki przez mur i granicę). To próba spojrzenia na problematykę ofiar muru, lecz także na zmianę roku 1989 i doświadczenie przeszłości, które, jak będę chciała pokazać, łączy dokument i fabułę. W tym świetle filmy o murze są elementami procesu adaptowania się do zmiany i refleksowania granicy symbolicznej, metaforycznej (blizna po ranie) oraz terytorialnej. Pojęcie traumy związane ze zbiorowym pamiętaniem i zapominaniem, z poszukiwaniem śladów, stanowić będzie zapowiedź kwestii, które powrócą w ostatniej części pracy. W tej części pracy będę chciała także zwrócić się w stronę historii filmowego nurtu z murem, by pokazać te wątki, które współcześnie zyskują swoją kontynuację.

Wśród inspiracji lekturowych w tej części znalazły się wybrane prace dotyczące problemu granic i podziału przestrzeni w kontekście kulturowym (*Granice kultury, Granice i ograniczenia. O doświadczaniu granic i ich przekraczaniu*), jak również te dotyczące konkretnie granicy niemiecko-niemieckiej (Daphne Berdahl *Where the world ended. Re-unification and identity in the German borderland*) oraz przestrzeni mentalnej i terytorialnej Berlina (między innymi *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach* Magdaleny Saryusz-Wolskiej). Filmy o murze, czyli ze szczególnym obiektem architektonicznym w roli głównej, wymagają odniesienia do wspomnianych wyżej i wielu innych jeszcze opracowań filmoznawczych (a także historycznych i socjologicznych), co postaram się czynić. Studia nad traumą pojawiają się w różnych ujęciach badawczych (między innymi: *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji* Piotra Sztompki; *Cultural trauma and collective identity*; *Trauma. Explorations in memory* pod redakcją Cathy Caruth) wraz z badaniem odczytań przeszłości w kulturze niemieckiej (*Germans as victims. Remembering the past in contemporary Germany*) pozwalają one usytuować kino z murem i podejmowane przez nie wątki w perspektywie straty, metaforycznych ran i

cierpienia ofiar. Chciałabym, by w tej części widoczna była ciągłość, która podporządkowana jest rozmaicie rozumianej graniczności. Owemu centrum, którym jest w rozumieniu terytorialnym granica niemiecko-niemiecka, chciałabym przyporządkować centrum symboliczne, którym jest dom i relacje rodzinne. W tej części pragnę przeciwstawić to, co obce, temu co swojskie i bezpieczne, przestrzenie prywatne i mentalne skrzyżować z obrazami przedstawiającymi różnego typu ingerencję, przemoc oraz inwazyjną, zagrażającą zewnętrzną.

Filmami, które omawiam są fabuły z lat sześćdziesiątych, między innymi: *Ze śmiertelnego zimna* (1965) Martina Ritta z Richardem Burtonem w roli głównej, filmy z lat osiemdziesiątych: *Der Mann auf der Mauer* (1982) Reinharda Hauffa oraz *Niebo nad Berlinem* (1986/1987) Wima Wendersa, film przełomu 1989/1990 *Die Architekten* w reżyserii Petera Kahanego. Lata dziewięćdziesiąte znaczy między innymi: *Obietnica* (1993/1994) Margarethe von Trotty oraz *Jana und Jan* (1991/1992) Helmuta Dziuby, a po roku 2000: *Nietykalna* (1999/2000) Oskara Roehlera, *Jak ogień i płomienie* (2000/2001) Connie Walther, *Kleinruppin Forever* (2003/2004) Carstena Fiebelera, *NVA* (2004/2005) w reżyserii Leandera Haußmanna oraz *Liebe Mauer* (2009) Petera Timma. Wśród filmów fabularnych telewizyjnych nawiązuję do: *Jenseits der Mauer* (2008/2009) Friedemanna Fromma, *Praga – żelazna kurtyna* (2007) Lutza Konermanna, *Böseckendorf - Die Nacht, in der ein Dorf verschwand* (2009) Olivera Dommenga oraz *Kobiety z Checkpoint Charlie* (2006/2007) Miguela Alexandre'a, z popisową rolą Veroniki Ferres.

Wśród filmów dokumentalnych są: projekt *Die Kinder von Golzow* Winfrieda i Barbary Junge (*Drehbuch: Die Zeiten*, 1992/1993), *Każdy milczy o czymś innym* (2005/2006) duetu Marc Bauder i Dörte Franke, *Zeit ohne Eltern* (2005) Celii Rothmund, *ostPUNK!too much future* (2005/2006) Carstena Fiebelera i Michaela Boehlkego, *My second life. East German women in a changed world* (1996) Simone Shoemaker, *Granica – akapit życia, strefa śmierci* (2003/2004) Holgera Jankego, *Halt! Hier Grenze. Auf den Spuren der innerdeutschen Grenze* (2005) Christiana Gierkego oraz *Mój brat* (2005) w reżyserii Thomasa Heisego.

Część trzecia (*Ekran*) ujęta zostaje tak, jak proponuję w rozdziale wstępnym tej części i w poprzedzających – znów w „znaczącym” pomiedzy: między problematyką pamięci, która zostaje tematyzowana w kinie o murze a wyraźnym ciężeniem nurtu w

stronę wizualizualnego rekonstruowania przeszłości. Chciałabym w tej części pracy ukazać technologiczny rodowód obrazów muru, to, jaką przybierają one formę i jakiego rodzaju konteksty forma ta przywołuje. Mur występuje w wielu filmach w roli medium symbolicznego, wyzwającego, stwarzającego stronę wschodnią i zachodnią – medium pamięci, przeszłości i historii, indywidualnej i zbiorowej.

Chciałabym pokazać, czy nawiązując do koncepcji i tradycji odczytywania kina historycznego i problematyki ekranu, można spojrzeć także na kino o murze. Zamierzam inaczej zapytać, czy filmy te proponują opowieść o historii najnowszej, która jednocześnie opowiada o tworzeniu historii i reinterpretowaniu przeszłości na sposób wizualny. Innymi słowy, czy filmy o murze prezentują opowiadanie historii²⁵, co pozwala im wpisać się w sposoby współczesnego używania obrazów jako form komunikacji i nośnika znaczeń kulturowych? Wymiar historii niemieckiej chciałabym w tej części spleść mocno z uniwersalnym wymiarem ludzkiego doświadczenia oraz konstruowaniem narracji – między formą a przedstawieniem, między przeżyciem a mitologizacją. W tej części pracy znów powraca miasto, tym razem jako przestrzeń filmowych projekcji, a także jako maszyna obrazów i miejska przestrzeń znaczonej bliznami ruin. Ekran to również metafora o charakterze materialnym, cielesnym, przestrzeń miasta jest tutaj areną wyobrażonych operacji na tkance pamięci i historii. Chciałabym pokazać, że dokonuje się to w okresie istnienia granicy, a także po roku 1989.

Miasto Berlin, teren Niemieckiej Republiki Demokratycznej to także miejsca, po których wałęsają się duchy, co czyni te miejsca w szczególny sposób doświadczonymi, nawiedzonymi. Tak widzą je Brian Ladd w *The ghosts of Berlin. Confronting German history in the urban landscape*, Simon Burnett w *Ghost Strasse. Germany's East trapped between past and present*, jak również Tina Rosenberg, laureatka nagrody Pulitzera, która tytułuje książkę o transformacji w Europie (na przykładzie Polski, Niemiec i Czech): *The*

²⁵ Która jest przecież konstrukcją, procesem tworzenia wyobrażeń. Relacje między wizualną kulturą popularną a pisaniami historii są interesujące, szczególnie w wypadku prac, takich jak *Das Jahr der Deutschen. Die glückliche Geschichte von Mauerfall und deutscher Einheit* Michaela Funkena (wyd. München 2008). Autor przedstawia wydarzenia historyczne nadając im porządek i formę dziesięciu kolejnych szczęśliwych splotów okoliczności. Wywodowi towarzyszą fotografie, do których komentarze ułożone są w formie przypuszczającej – *A gdyby tak nie...* – poddające w wątpliwość nieuchronność wydarzeń.

*haunted land. Facing Europe's ghosts after communism*²⁶. Metaforycznie nawiedzone miejsca i filmowe fantomy jeszcze nigdy nie miały z sobą chyba tak wiele wspólnego, również w zakresie ram opisu. Chciałabym zobaczyć, coś to za duchy ujawniają się na ekranowej płaszczyźnie muru berlińskiego, któremu, jak sugeruję, bliżej do kolebki kina, do iluzji i luster niż do płaszczyzn emisji nowoczesnych obrazów medialnych.

Wśród inspiracji metodologicznych w tej części znajdują się publikacje z zakresu szeroko rozumianych studiów nad obrazem i wizualnością Andrzeja Gwoźdźdza (*Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia; Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*), W.J.T. Mitchella (*What do pictures want?: The lives and loves of images*), Nicholasa Mirzoeffa (*An introduction to visual culture*) oraz interdyscyplinarne prace dotyczące relacji między kinem a aparatem percepcyjnym i teorią kina (Wojciecha Chyły *Szkice o kulturze audiowizualnej*, Małgorzaty Jakubowskiej, *Teoria kina Gillesa Deleuze. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*). Nie mniej istotna jest dla mnie praca z zakresu krytycznej socjologii obrazu, wspominana już analiza reprezentacji muru berlińskiego na bazie materiału wizualnego – *Image critique and the fall of the Berlin Wall* Sunila Manghani.

Ważnym punktem odniesienia są też prace dotyczące wizualizowania przeszłości w kinie (Piotra Witka, *Kultura Film Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Marka Woźniaka *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji. O roli wyobraźni w badaniach historycznych* czy też klasyczne teksty Roberta A. Rosenstone'a) oraz badań nad pamięcią (Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan Assmann, Barbara Szacka, antologia *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, koncepcja pamięci protetycznej Alison Landsberg w *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*). Mur berliński w filmie jest obiektem funkcjonującym w przestrzeni materialnej (głównie w przestrzeni miasta) i w przestrzeni symbolicznej. Za pomocą odniesień do problemu pamięci kulturowej będę się starała pokazać różne sposoby jego ujęcia w kontekście kina historycznego oraz mechanizmu projekcji.

²⁶ Brian Ladd, *The ghosts of Berlin. Confronting German history in the urban landscape*, Chicago 1998; Simon Burnett, *Ghost Strasse. Germany's East trapped between past and present*, Montreal 2007. Tina Rosenberg, *The haunted land. Facing Europe's ghosts after communism*, New York 1996.

Nie bez znaczenia są pozostałe źródła, jak interdyscyplinarne propozycje Svetlany Boym w *The future of nostalgia*, Roberta Traby *Historia – przestrzeń dialogu*, prace Haydena White'a, Franka R. Ankersmita i Ewy Domańskiej czy zbiór pod tytułem: *Perspectives on European film and history*. W tej części, tak jak w poprzednich, odwołuję się także do prac historyków i teoretyków kultury, literatury niemieckiej oraz fotografii. Filmami, które interesują mnie w tym kontekście będą też te, które można znaleźć w częściach wcześniejszych, jak na przykład dokument *Mur* Böttchera, *Good Bye, Lenin!* Beckera i *Obietnica* von Trotty. Wśród fabuł swoje miejsce znajdują: *Tunel ku wolności* (2000/2001) Rolanda Suso Richtera oraz *Die Mauer – Berlin '61* (2006) Hartmuta Schoena. Więcej miejsca poświęcę produkcjom dokumentalnym: *Znikająca granica* (1999) w reżyserii Thomasa Kutschkera, *Memory of Berlin* Johna Burgana, *The Invisible Frame* (2009) Cynthii Beatt i *Altlastpalast* (2006) autorstwa Iriny Enders.

Trzy części pracy w moim zamierzeniu korespondują z sobą, oświeclają się wzajemnie, składając się na widzenie kina poprzez mur (również dosłownie, bo mur berliński, z wieloma otworami, prześwitami w 1989 roku spełniał też właściwie rolę okna), między spektaklem kultury a spektaklem politycznym, granicą terytorialną a symboliczną, ekranem kinowym a ekranem pamięci. Wprowadzenia o spójnym charakterze, poprzedzające każdą z części, służą jako drogowskazy w dalszej lekturze, zakreślając obszar refleksji.

Część pierwsza

Spektakl

Między spektaklem kultury a spektaklem politycznym

Czym jest mur berliński w 1989 roku? Powierzchnią poddawaną manipulacji: dziurawioną i rozbijaną na kawałki. Powierzchnią poddawaną obserwacji: strony muru są oglądane i fotografowane. Mur służy za tablicę ogłoszeniową, parkiet taneczny, drabinę i punkt obserwacyjny. Jest jednym z głównych aktorów, na którego pada światło telewizyjnych kamer i reflektorów w listopadzie i grudniu 1989 roku, sprawdza się też w roli ekranu, sceny, kurtyny i rekwizytu jednocześnie. **Upadek muru** jest metaforą, której językowy wydzźwięk wpisuje mur berliński w historię końców systemów państwowych. Upadków spektakularnych, przeznaczonych do oglądania i podziwiania, wystawiających się na pokaz i na spojrzenie – widowiskowych teatrów i dramatów społecznych przemian, rewolucji odgrywanej w obecności mediów, generujących i multiplikujących obrazy walki, zwycięstwa i klęski do oglądania i współuczestniczenia.

Spektakl jest kategorią o proveniencji teatralnej, która wedle Guya Deborda, dobrze charakteryzuje percepcję społeczeństw podporządkowanych logice stosunków władzy i powszechnemu utowarowieniu, ekonomicznemu rytmowi i wymiarowi współczesności.

„Nowoczesne społeczeństwa przemysłowe nie są spektakularne przypadkowo czy powierzchownie, są z gruntu spektaklistyczne (*spectaclistes*). W spektaklu, odzwierciedleniu panującej ekonomii, cel jest niczym, rozwój zaś wszystkim. Spektakl nie zmierza do niczego poza sobą samym”²⁷.

To łączyłoby spektakl rozumiany jako praktykę doświadczania, w tym wypadku o charakterze politycznego rytuału z problematyką współczesnych mediów, ich autotematycznością w obrębie przekazu, zacieraniem granic między informacyjnością a rozrywką, między realnym a fikcjami. Tak w przestrzeni form medialnych, jak i indywidualnych biografii²⁸, spektakl staje się procesem, który obejmuje sposoby dystrybucji, wytwarzania i percepcji tekstów audiowizualnych wraz z ich opisem, oraz

²⁷ Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i komentarzami opatrzył Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006, s. 37.

²⁸ Zob. Leszek Pułka, *Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji społecznej i literatury popularnej*, Wrocław 2004.

kategorią opisu nauk społecznych. Sfera politycznych przemian i sfera kreacji nawzajem się inspirują, sięgając do wspólnego arsenału środków wyrażania i komunikacji.

Sposobem organizowania spektaklu jest rytuał. To on nadaje spektaklowi treść, wspieraną symbolicznymi środkami. Rytuał odgrywany, dramatyzowany przedstawia i uobecnia treści symboliczne, oddziałuje na emocje i komunikuje. David I. Kertzer w *Rytuale, polityce, władzy* podkreśla siłę rytuału i obrzędu politycznego w wymiarze wizualnym:

„Rytuał zwraca uwagę na pewien skończony ciąg **żywych obrazów**, wszystko inne usuwając z pola widzenia. Tylko pewne charakterystyczne cechy ludzi zaangażowanych w rytuale przyciągają naszą uwagę, ale robią to z dużą intensywnością. Równocześnie użyte symbole podpowiadają specyficzną interpretację tego, **co się ogląda** [podkr. – MB]”²⁹.

Mur berliński staje się poligonem rytuału zemsty, detonuje przemoc i umożliwia nałożenie gotowej maski. W rytuale, którym może być też działanie upamiętniające, dokonuje się projekcja mitu, opowieści odtwarzanej ze stowarzyszeniem kostiumów i sceny, aktorów i publiczności oraz warstwy symbolicznej. „Mityczne figury symboliczne stanowią płaszczyznę umożliwiającą integrowanie rozproszonych doznań i doświadczeń, w ich ramach krystalizuje się ich sens”³⁰. Stanisław Filipowicz w *Micie i spektaklu władzy* podkreśla za Lucienem Sfezem magiczną rolę słów, współtworzących znak nad-znak, działający, posiadający moc: „obraz-symbol”³¹.

Upadek muru berlińskiego byłby jednym z takich **słowo-obrazo-symboli**, zaprowadzających porządek, ustanawiających władzę, przedstawiających wyobrażenia, stwarzających nowy społeczny świat. Autor *Mitu i spektaklu władzy* pisze, że symbol nie tylko ma moc sprawczą – spaja społeczność, integruje zbiorową wyobraźnię – ale również współtworzy mit: „opowieść o nowej epoce, o owocach zwycięstwa, o porządku urzeczywistniającym autentyczne wartości”³². Symbole tworzą rusztowanie opowieści rewolucyjnej, o dobru i złu, bohaterach, wrogach i ofiarach; w opowieści o wielkiej

²⁹ David I. Kertzer, *Rytuał, polityka, władza*, przeł. Zygmunt Simbierowicz, Warszawa 2010, s. 124.

³⁰ Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s.171.

³¹ Tamże, s. 178.

³² Tamże, s. 182.

przemianie znajduje się miejsce dla archetypicznych figur i działań obecnych poprzez obrazy.

Zmiana społeczna roku 1989 w tak dużym stopniu rejestrowana poprzez media, interpretowana w filmie, pozwala na zwrócenie uwagi na złożoność i wielość obrazów współtworzących scenę zdarzenia. Przy tym, szeroko pojęta obrazowość dotyka tutaj kilku poziomów znaczeniowych. Pierwszy z nich to obrazy, które prezentują składniki wydarzenia rewolucyjnego, współtworzące spektakl, takie jak pojedyncze znaki i teksty. Drugi, to szersze ujęcie widoku całego wydarzenia: filmowe i fotograficzne konkretyzacje, relacje dokumentalne i rejestracje. Trzeci poziom to poziom opisu, kategoryzacje i terminy, również dotyczące ujęć perspektywy społecznej, mechanizmów tworzenia się społeczeństwa i jego funkcjonowania, wytwarzania przezeń wyobrażeń na temat siebie samego, na podstawie percepcji własnej przeszłości, do której przenikają metafory obrazowe oparte na wizualnych postrzeżeniach.

Bronisław Baczko proponuje użycie terminu: „wyobrażenia społeczne”, który łączy problematykę przedstawienia, wizualnego obrazu-idei z problemem struktury społecznej i świadomości zbiorowej³³. Wyobrażeniowość jest definiowana przez autora z użyciem słownika odnoszącego się do sytuacji spektaklu:

„Przymiotnik *społeczna* wyznacza rozumienie węższe, wskazując na dwa aspekty aktywności wyobrażającej. Z jednej strony, jej zwrócenie się ku rzeczywistości *społecznej*, a więc tworzenie globalnych wyobrażeń społeczeństwa oraz wszystkiego, co się do niego odnosi, na przykład «porządku społecznego», aktorów społecznych i ich wzajemnych stosunków (hierarchia, panowanie, konflikt itd.), instytucji społecznych, a zwłaszcza politycznych itp. Z drugiej strony ten sam przymiotnik oznacza wpisanie się jednostkowej aktywności wyobrażającej w ramy zjawiska zbiorowego”³⁴.

³³ Bronisław Baczko przytacza klasyczne rozumienie *świadomości zbiorowej* za Durkheimem i Mausem jako: *system wierzeń i praktyk, które, stanowiąc najwyższą instancję moralną, łączą w jedną wspólnotę wszystkich członków społeczeństwa. Ludzie zaś nie mogą łączyć się i porozumiewać inaczej jak poprzez zewnętrzne wobec jednostkowych stanów psychicznych symbole, znaki, które bierze się następnie za rzeczywistość*. Cyt. za: Bronisław Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, przeł. Małgorzata Kowalska, przekład przejrzał Bronisław Baczko, Warszawa 1994, s. 31.

³⁴ Tamże, s. 39.

Funkcję tych konstrukcji świadomościowych Baczek formułuje następująco:

„Jedną z funkcji wyobrażeń społecznych polega na *zorganizowaniu i opanowaniu na poziomie symbolicznym czasu zbiorowego*. Oddziałują one aktywnie na pamięć zbiorową, dla której, jak już zauważyliśmy, wydarzenia liczą się często mniej niż zrodzone przez nie i stanowiące ich ramy **przedstawienia** [podkr. – MB] wyobraźni. Być może jeszcze silniej wyobrażenia społeczne wpływają na wizję przyszłości, rzutując na nią zbiorowe obsesje i fantazje, nadzieje i marzenia”³⁵.

Generowanie wyobrażeń społecznych, proponuje Baczek rozumieć jako działanie w efekcie pracy wyobraźni, która traktuje symbole jako tworzywo i narzędzie³⁶. Mur berliński funkcjonować może jako taki znak, który jednocześnie staje się symbolem-generatorem znaczeń. Yosefa Loshitzky w *Constructing and deconstructing the Wall* zwraca uwagę:

„Mur berliński funkcjonował jako symbol i metafora w politycznej, a także, w wyobrażonej przestrzeni dyskursu publicznego. Mur berliński był nie tylko fenomenem politycznym, ale i retorycznym, który skupiał i generował wyobrażenia”³⁷.

Dramatyzacja, spektakularność w rozumieniu teatralnym jest formą zarówno języka, jak i ujmowania rzeczywistości społecznej (wyobrażania jej). Rzeczywistość społeczna jako podobna do teatralnej, daje się też analizować za pomocą teatralnej terminologii, a także – w rozumieniu interakcjonizmu symbolicznego – organizować wokół relacji opartych na systemie komunikacji, w wymianie gestów i działań. Przy tym, ten świat oparty jest na zmienności, jest ujęciem dynamicznym, w swej istocie komunikacyjnym, rozumianym jako proces. Tworzenie się znaczeń zachodzi w procesie międzyludzkiej komunikacji, niczym w sytuacji dyskusyjnej agory, pozwala postrzegać mur berliński jako szczególny fizyczny obiekt, który zawieszony jest w wielości znaczeń, w mgławicy potencjalnych definicji i postrzeżeń, z których część być może uda mi się uchwycić.

³⁵ Tamże, s. 43.

³⁶ Dokładnie cytując: *Wyobrażenia społeczne opierają się na symbolice, będącej jednocześnie tworzywem i instrumentem*, tamże, s. 41.

³⁷ *Consequently, the Berlin Wall has been used as a symbol and metaphor in the political as well as in the imaginative space of public discourse. The Berlin Wall was not only a political phenomenon but a rhetorical resource which captured the public imagination*. Cyt. za: Yosefa Loshitzky, *Constructing and deconstructing the Wall*, „Clio” 26:3 / 1997, s. 276.

Do rozumienia spektaklu w wymiarze dramaturgicznym, teatralnym w ujęciu statycznym i dynamicznym nawiązuje Agnieszka Ogonowska, analizując konteksty sytuacji odbioru telewizji w *Voyeurizm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*³⁸:

„Jednocześnie w strategiach definiowania tego fenomenu [spektaklu – MB] odchodzi się współcześnie od ujęcia statycznego (tradycyjnego), które traktuje spektakl jako zbiór obrazów tworzących pewną całość, na rzecz ujęcia dynamicznego (posttradycyjnego). Cechą dystynktywną tego ostatniego podejścia jest przeniesienie akcentu na problem funkcji produktów medialnych w procesach organizacji życia społecznego”³⁹.

Inscenizacja, theatrum mundi politycznych przemian jest metaforycznym konstruktem, realizacją i rzeczywistym działaniem oraz sposobem opisu zdarzeń jednocześnie.

„Teatr, scena mogą więc być rozumiane również jako ramy rzeczywistych zdarzeń. Oparty na pojęciu teatru opis rzeczywistości nie musi mieć wcale sensu metaforycznego. W istocie chodzi bowiem – ilekroć przedstawiamy rzeczywistość – o dosłowny teatr zdarzeń”⁴⁰.

Dramatyzm teatru służy niczym poligon doświadczalny dla figur rewolucyjnych, dla teatru wielkiej historii, aktualizowanej w formach estetycznych, a także podczas święta, które otwiera kontekst sakralizacji świata wydarzeń politycznych i społecznych. Wielka zmiana, upadek i odrodzenie, pożegnanie starego i powitanie nowego porządku czytelnie wpisuje się w sacrum i mit.

Wizerunki, konkretyzacje symboli wspomagają zaprowadzanie ładu. Opowieści o wielkich zdarzeniach, rewolucji i bohaterach ustanawiają porządek wartości, mogą zostać przyjęte przez społeczność. Medialne opowieści o wydarzeniach historycznych, kino historyczne, różnego typu przekazy korzystające z wizualnego archiwum pamięci świata, rejestracje medialne akcentują swoją formę: medialnych obrazów, ikon fotograficznych i filmowych reprezentacji. Poprzez nie jest celebrowana dominacja wzrokowej percepcji świata. Pamięć historii zdaje się być oparta i sprowadzona do jednego **wymiaru**

³⁸ Agnieszka Ogonowska, *Voyeurizm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*, Kraków 2006.

³⁹ Tamże, s. 217.

⁴⁰ Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, dz. cyt., s. 212.

wzrokowego pamiętania i funkcji: rejestrowania i odtwarzania. Symbole polityczne opierają się na prostocie i wyrazistości a obraz jest ich fundamentem, doskonale skuteczną formą istnienia. Jak proponuje Debord: „Spektakl [...], którego zadanie polega na ukazywaniu, za pomocą rozmaitych specjalistycznych zapożyczeń, świata nie dającego się już uchwycić bezpośrednio – przyznaje rzecz jasna pierwszeństwo **zmysłowi wzroku** [podkr. – MB]”⁴¹. Prymat wzroku określa wymiar zapamiętanego i proponuje wzorce obrazowych treści.

„Pseudocykliczność” czasu spektaklu wedle Deborda⁴² współgra z czasem mediów⁴³ segmentujących strumień informacji, proponującym nowe układy życia tymczasowego, celebrujących ciągle odradzającą się momentalność. To nowy wymiar czasu, czas spektakularny, oparty na przeszłości zapośredniczonej i jednocześnie odrzucający hegemonię czasu historycznego⁴⁴. Poszukujący przeszłości, lecz w jakimś stopniu beczasowej, uniwersalnej, opartej na matrycach i archetypach. To model czasu, który – jak przytacza David Morley za Jamesem Careym⁴⁵ – jest po prostu medialny. Media tworzą wspólnoty, w ramach których jednostki zawierają pakt ze wspólnotą narodową i historią.

Jak zaznacza Leszek Pułka w *Kulturze mediów i jej spektaklach*⁴⁶ życie społeczne we współczesnej formacji kulturowej – kulturze mediów – rozwija się w rytmie spektakli różnego typu, korzysta z dostępnych mitów i formuł, z tej, jak podkreśla autor: „wypożyczalni cudzych narracji”⁴⁷.

„Dramatyzacja konfliktów politycznych i społecznych oraz tryb rozpowszechniania owych konfliktów czerpią z fikcji mediów. W rezultacie owej

⁴¹ Guy Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i komentarzami opatrzył Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006, s. 38.

⁴² [...] Czas pseudocykliczny opiera się na naturalnych wyznacznikach czasu cyklicznego, jednocześnie zaś tworzy ich nowe warianty: dzień i noc, praca i weekendowy wypoczynek, okresowe wakacje. Cyt., tamże, s. 111.

⁴³ Termin media rozumiem dość szeroko jako technologie, ich konwencje i wytwory.

⁴⁴ Spektakl rozumiany jako społeczna organizacja paraliżu historii i pamięci, jako rozbrat z historią na gruncie czasu historycznego – to fałszywa świadomość czasu; zob. Debord, dz. cyt., s. 114.

⁴⁵ David Morley, *Przestrzeń domu. Media, mobilność i tożsamość*, przeł. Jolanta Mach, Warszawa 2011, s. 129.

⁴⁶ Leszek Pułka, *Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji społecznej i literatury popularnej*, Wrocław 2004. Autor używa sformułowania: *spektakl kultury* (s. 19) i proponuje rozumienie przemian kultury wobec mediów i kultury popularnej z uwzględnieniem przestrzeni mediów i przestrzeni współczesnych miast.

⁴⁷ Tamże, s. 11.

dramatyzacji scenarzyści mediów kształtują współczesną jaźń zbiorową, wpływają na mediatyzację największych spektakli [...], określają bieg zdarzeń politycznych i układ programów informacyjnych, które docierają do odbiorców. [...] Spektakl mediów to intelektualny konstrukt i zarazem włączony w obiegi kultury produkt”⁴⁸.

W wydanych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku *Wydarzeniach medialnych. Historii transmitowanej na żywo* Daniel Dayan i Elihu Katz⁴⁹ zaproponowali wyselekcjonowanie spektakli medialnych, wykorzystujących dramaturgię telewizyjnej transmisji. Wydarzenie medialne (*media event*) jest wedle autorów specjalnego rodzaju gatunkiem telewizyjnej narracji, którego wyodrębnienie opiera się na zestawie kilku kryteriów. Wydarzenie medialne to takie, które relacjonowane jest przez telewizję w czasie rzeczywistym, na żywo. Telewizja zachowuje relacjonujący charakter przekazu, a przy tym jest on nie tyle kreujący, co wyzwalający wobec zdarzeń. W wydarzeniu współuczestniczy telewizyjna widownia, ogromne audytorium, które na równi z działającymi i obserwowanymi współtworzy działanie. Wydarzenie medialne, jak określają je amerykańscy autorzy, musi mieć wyjątkowy ciężar znaczeniowy, co odróżniałoby je od nagłej atrakcyjności telewizyjnych newsów i typowej atrakcyjności telewizyjnego przekazu w ogóle. Podniosłe, wyjątkowe, wyodrębnione z codzienności ceremonialne wydarzenie medialne ma charakter świąteczny. Planowane z wyprzedzeniem i anonsowane jest oczekiwane, przeżywane jako wydarzenie o historycznej doniosłości, dzięki czemu następuje przywrócenie ładu i „pojednanie”⁵⁰.

Akcentowanie roli wspólnoty, wspólnego przeżywania i działania wydaje się w koncepcji badaczy wciąż interesujące w kontekście pogranicza medialnej relacji i społecznych zachowań, mimo że ten szczególny gatunek audiowizualnych przekazów obecnie nie jest już dominujący i jeśli się dokonuje, to już w innym pejzażu medialnym, nastawionym bardziej na przemijalność i indywidualizację komunikatów niż unifikację i masowość.

⁴⁸ Leszek Pułka, *Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji społecznej i literatury popularnej*, dz. cyt., s. 21.

⁴⁹ Daniel Dayan, Elihu Katz, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, przeł. Anna Sawisz, wstęp Wiesław Godzic, Warszawa 2008.

⁵⁰ Tamże, s. 48.

Jeśli chodzi o koniec lat osiemdziesiątych, opisanie szczególnego typu wydarzeń medialnych zdaje się prezentować trafnie sposób wytwarzania narracji o charakterze spektaklu, opowieści czerpiącej z archetypicznych wzorców bohaterskich zmagania o władzę. Model opowieści, w której daje się wyodrębnić poszczególne etapy i kulminację, aktorów i widzów oraz dopasować scenariusze, prezentuje sposoby bieżącego narratywizowania historii, przekształcania jej w **aktualizowany medialnie** mit. Istotne jest także to, że dokonuje się to za sprawą telewizji, medium o wyjątkowym znaczeniu w kulturze XX wieku:

„Kamery telewizyjne na placu Wacława ujawniły gigantyczną skalę oraz intensywność wieców protestacyjnych, a także zdyscyplinowanie biorących w nich udział. Był to przekaz od wielu do wielu; pokazano ludzi żądających zmiany, wzywających do natychmiastowych dymisji i przyszłych rezygnacji [...]. Kontynuowaniem transmisji dano natomiast sygnał, że protest i radykalna zmiana są do pomyślenia [...]”⁵¹.

Upadek muru berlińskiego, metafora procesu erozji systemu państwowego w formie medialnego spektaklu politycznego, składa się z co najmniej dwóch etapów, które można opisać, korzystając z pojęcia wydarzenia medialnego. Byłyby to: demontaż muru jako kulminacja symbolicznego spektaklu upadku muru przed kamerami oraz transmisja na żywo demonstracji opozycji w miastach Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Ten materiał medialny służy z kolei do budowania opowieści filmowych, a transmisja telewizyjna, czyli „jakościowa transformacja prawdziwej natury wydarzeń publicznych”⁵², wykorzystywana jest jako element estetyczny filmowego opowiadania.

Potrzeba wytwarzania narracji i fikcji, potrzeba formułowania współczesnych tożsamości (w wymiarach społecznych i jednostkowych), granic kultur, społecznego życia i medialnych komunikatów spotyka migotliwą spektakularność, reprodukowaną i fragmentaryczną. Transmitowany obraz historii może okazać się możliwym punktem odniesienia dla przeformułujących się tożsamości, a może też przypominać Baudrillardowskie simulacrum, zawieszony w multimedialnej przestrzeni **obraz-kopię**, uwikłany w sieć intertekstualnych odniesień i powołujący do życia nieistniejące,

⁵¹ Tamże, s. 100.

⁵² Tamże, s. 139.

niereczywiste przestrzenie i miejsca. Mur berliński i wszystko to, co stało się **przedmiotem oglądu** jesienią 1989 roku, zostaje poddane medialnemu recyclingowi i włączone w obieg obrazów, prezentując jednocześnie przemiany percepcji i technologiczne uwarunkowania społecznej wyobraźni. Filipowicz konstatuje: „Odkrycie Machiavellego polega na rozpoznaniu swoistego prawa politycznej sceny, czy jak kto woli, politycznej rzeczywistości – pomiędzy rzeczami i ich wyglądem nie ma żadnej różnicy”⁵³.

Perspektywy machiawelicznej sceny teatru polityki, opisywanej przez Filipowicza, spektaklu rzeczywistości społecznej Deborda i spektakli kultury mediów wydają się nakładać na siebie, przenikać. Oparte są na podobnym podziale ról do odgrywania, czerpią z podobnych mechanizmów wspartych na metaforze teatralnej sceny i dominacji zmysłu wzroku.

⁵³ Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, dz. cyt., s. 215.

Rozdział 1

Budowa i upadek muru berlińskiego

1.1. Prolog

Budowa muru granicznego w Berlinie rozpoczęła się w nocy z 12 na 13 sierpnia 1961 roku. Archiwalna dokumentacja prezentuje kolejne etapy budowy: od zasieków po stosunkowo jeszcze niski mur i zapory przeciwczołgowe. Mur złożony z jednolitych segmentów betonowych ponadtrzymetrowej wysokości, które to poddawane są rozbiórce na materiałach archiwalnych z końca roku 1989, to konstrukcja pochodząca dopiero z połowy lat siedemdziesiątych. Mur z początku budowany był z układanych płasko niewielkich bloków-cegieł i murarskiej zaprawy. Z biegiem lat jego konstrukcja ulegała zmianom – był wzmacniany także poprzez coraz doskonalsze rozwiązania technologiczne, służące lepszej obserwacji granicy i ochronie samej budowl⁵⁴.

Zamknięcie granicy między Niemiecką Republiką Demokratyczną a Republiką Federalną Niemiec, które nastąpiło w nocy, w letni sierpniowy weekend, było zaskoczeniem dla mieszkańców Berlina. Oprócz wznoszenia umocnień granicznych po stronie NRD dokonywała się militarna demonstracja siły. Mobilizacja oddziałów wojskowych była efektem rozkazu uszczelnienia granicy w centrum miasta, na styku sektorów zachodnich i sektora radzieckiego, i w pierwszych godzinach budowy granicy rolę żywej bariery pełniło wojsko. Na filmowych i fotograficznych materiałach archiwalnych⁵⁵, budowa muru odbywa się w asyście mieszkańców miasta. Sama obserwacja wydarzenia podlega rejestrowaniu tak, jak i kolejne etapy wznoszenia budowli: wyznaczanie linii granicznej w Berlinie, zamurowywanie okien i wyburzanie domów w

⁵⁴ Istnieje wiele opracowań dotyczących muru berlińskiego, genezy jego powstania, szczegółów technologicznych, zob. choćby: Ulrich Mähler, Ralf Georg Reuth, Hans-Wilhelm Saure, *Die Mauer. Fakten. Bilder. Schicksale*, München 2011. Przebieg budowy i rozbiórki muru berlińskiego, zob. także: Edgar Wolfrum, *Die Mauer. Geschichte einer Teilung*, München 2009.

⁵⁵ Materiały archiwalne filmowe i fotograficzne: *Die Berliner Mauer 1961-1989. Fotografien aus den Beständen des Landesarchivs Berlin*, Berlin 2008 (wraz z materiałem filmowym na płycie DVD). Fragmenty tych archiwaliów wykorzystywane są często na potrzeby kina dokumentalnego po roku 1989. Strona internetowa z archiwum fotograficznym, poświęconym murowi berlińskiemu: <http://www.mauerfotos.de>, 12.07.2012.

strefie granicznej, budowa wież strażniczych. To materiał wizualny, który będzie służył filmowym opowieściom o powstawaniu granicy w środku miasta, podzieleniu świata, które dokonuje się na oczach świata, w świetle dnia. „Wzbogacone o wyobraźnię znaki stają się symbolami. Wyobrażenia społeczne opierają się na symbolice, będącej jednocześnie tworzywem i instrumentem”⁵⁶.

1.2. Publiczność, aktorzy i scena dramatu

Zgromadzony tłum występuje w podwójnej roli: podczas wznoszenia muru przedstawiony zostaje jako asystująca publiczność; podczas jego rozbiórki jest obserwatorem i jednocześnie działającym sprawcą wydarzeń. Wymuszona bronią bierność w 1961 roku przeciwstawiona zostaje działaniu w roku 1989. Podczas wznoszenia muru możliwe działanie jest ściśle reglamentowane, poddane nadzorowi i normom, wszelka nadaktywność może być źródłem niebezpieczeństwa. Inaczej, gdy mur „upada” w 1989 – wtedy działanie, niszczenie muru, wspinywanie się nań jest niemalże koniecznością, mur jest pokonywany przez ruch, coraz bardziej niekontrolowany, granica między obserwowanymi a obserwującymi zaciera się. To, co łączy oba fakty historyczne: wybudowanie i zburzenie muru, to ich nieoczekiwany charakter. I upadek muru berlińskiego, i jego budowa mają charakter nagły – dramatyczny; te cechy wydarzeń akcentowane są i wydobywane na plan pierwszy w relacjach świadków w filmach i fotografiach⁵⁷.

Fotograficzne i filmowe archiwalia z 1961 roku przedstawiają różne motywy: próby komunikacji między ludźmi zgromadzonymi po obu stronach umocnień, przekraczanie granicy, forsowanie przeszkód i zasieków, prezentują gesty i ekspresję fotografowanych. Frederick Taylor w *The Berlin Wall. A world divided, 1961-1989* pisze:

„Bernauer StraÙe stanowiła scenerię, w jakiej ludzie wyskakiwali z okien domów, które przynależały do Wschodu, na ulicę, która należała do Zachodu [...] Ucieczki na Bernauer StraÙe stały się dramatem, na który patrzył cały świat, który, dzięki

⁵⁶ Bronisław Baczko, dz. cyt., s. 41.

⁵⁷ Atmosfera przeżywanego katastrofy podkreślana bywa w relacjach i wspomnieniach, zob. Joachim Trenkner, *Kto pluje na przeszłość*, „Tygodnik Powszechny” nr 31/2001 (5 sierpnia), przeł. Wojciech Pięciak, na: <http://www.tygodnik.com.pl/numer/2716/trenkner.html>, 02.07.2012. Zob. też. tegoż, *Naród z przeszłością. Eseje o Niemczech*, Poznań 2004, s. 97-107.

aparatom dziennikarzy i niedawno uruchomionym stacjom telewizyjnym, miał do dyspozycji wygodne miejsca na trybunach”⁵⁸.



Il. 1 Kadr z filmu *Gigant Berlin*, reż. Leo de Laforgue (1964)



Il. 2 Ucieczka na Bernauer Straße

⁵⁸ Frederick Taylor, *The Berlin Wall. A world divided, 1961-1989*, New York 2006, s. 188.

Obiektywy fotograficzne i kamery filmowe rejestrują aktorów występujących po obu stronach granicy i portretują dwie strony zimnowojennego konfliktu. Strony komunikują się za pomocą mediów, wypracowany zostaje znakowy i werbalny słownik w reakcji na budowę muru (towarzyszący rejestracji filmowej)⁵⁹. W filmie Leo de Laforgue *Gigant Berlin*, dokumentalnej rejestracji z lat 1961-1964⁶⁰, przywoływana jest sytuacja konfrontacji obu stron granicy, spojrzeń „oko w oko” poprzez lornetki i inne urządzenia służące obserwacji.



Il. 3 Wzajemna obserwacja – film *Gigant Berlin*

⁵⁹ Aspekt językowy konfrontacji dwóch stron muru zostanie poruszony w dalszej części pracy, w części poświęconej granicy.

⁶⁰ *Gigant Berlin. Die erregendste Stadt der Welt*, reż. Leo de Laforgue, Leo Laforgue Filmproduktion, 1961-1964.

W filmie prezentowane są ujęcia spoglądających na siebie stron powstającego muru. Film i rzeczywistość przenikają się – przestrzeń pogranicza niemiecko-niemieckiego w Berlinie stała się sceną wzajemnego badania i radziecko-amerykańskiej próby sił w październiku 1961. Naprzeciw siebie stanęły wozy bojowe i czołgi, grożąc sobie w rytuale nowoczesnego tańca wojennego i obserwując się wzajemnie⁶¹.

W filmie de Laforgue'a, utrzymanym w konwencji symfonii miejskiej, prezentowany jest materiał z wizyty prezydenta USA, Johna F. Kennedy'ego w Berlinie Zachodnim w roku 1963 roku. W jednej ze scen amerykański prezydent korzysta z pobudowanych po zachodniej stronie muru platform widokowych. Wznoszą się one na poziom muru, ukazując widok drugiej strony miasta. Obiektyw kamery skierowany jest na amerykańskiego prezydenta i towarzyszącą mu delegację, ale dysponentem spojrzenia jest w tej scenie także prezydent. Spojrzenie Zachodu skierowane zostaje ponad granicą, na Wschód. Obserwowani, nie odwzajemniają spojrzenia, przynajmniej nie w sposób jawny. Dochodzi do prezentacji symbolicznych gestów, które współtworzą teatr odsłaniania i ukrywania, milczenia i słowa – dwie strony miasta rozdzielone przez mur zostają w filmie zaprezentowane jakże odmiennie.

1.3. Wielkie monologi sceniczne

Brama Brandenburska pozostaje ostentacyjnie zasłonięta, a miasto po wschodniej stronie, widziane z platformy widokowej wydaje się opustoszałe. Manifestacji entuzjazmu i poparcia odpowiada manifestacja lekceważenia, ogłuszającym wiwatom odpowiada cisza. Wizyta Kennedy'ego i jego przemowa wygłoszona 23 czerwca 1963 zakończona zdaniem: „Wszyscy wolni ludzie, gdziekolwiek żyją, są obywatelami Berlina, i dlatego ja, jako wolny człowiek – z dumą wypowiadam słowa: Ich bin ein Berliner”⁶², skonfrontowane zostają z symbolami państwa NRD. Werbalnej retoryce przeciwstawiony zostaje gest prezentacji symboli państwa, zasłonięte lub puste odpowiada tłumnemu i symbolicznie spotkaniu, słowu – cisza. Film operuje kontrastami w warstwie wizualnej i dźwiękowej tak,

⁶¹ Zob. fotografie w: Ulrich Mähler, Ralf Georg Reuth, Hans-Wilhelm Saure, *Die Mauer. Fakten. Bilder. Schicksale*, dz. cyt.

⁶² John F. Kennedy, *Jestem Berlińczykiem*, Rudolph Wilde Platz, Berlin, 23 czerwca 1963, przeł. Jerzy Bokłazec, w: *Wielkie mowy historii. Od Kennedy'ego do Ratzingera*, red. Marek Gumkowski, Warszawa 2006, tom 4, s. 39.

by jeszcze mocniej to podkreślić. Świat wolnych ludzi oraz świat ludzi zniewolonych z retoryki przemówienia zostaje zaadaptowany poprzez symbolikę obrazów.



Il. 4 Kadry z filmu *Gigant Berlin*

Słowa Kennedy'ego i sytuacja przemowy politycznej amerykańskiego prezydenta zostaną powtórzone na scenie politycznej, jak w rytualnym geście, choć będą miały odmienne znaczenie symboliczne. Ronald Reagan podczas wizyty w Berlinie w roku 1987 zwróci się w swoim przemówieniu do Michaiła Gorbaczowa z apelem: „Panie Gorbaczow, proszę zburzyć ten mur” („...Mr. Gorbachev, tear down this wall”). Na korespondencję tych dwóch wypowiedzi o tak wyraźnie performatywnym pod względem językowym zwraca uwagę Sunil Manghani, przytaczając dalszy ciąg przemowy Reagana: „Ten mur runie. Wiara stanie się rzeczywistością...ten mur runie. [...]”⁶³. Autor zwraca uwagę, że podczas gdy Kennedy nie przemawia w bezpośredniej bliskości muru (choć *Gigant Berlin* tworzy bliski montażowo związek między dwiema przestrzeniami), to Reagan zwraca się bezpośrednio w stronę muru, włączając go w obręb wystąpienia⁶⁴. „Wszystkie konflikty polityczne są, można powiedzieć, „opracowywane” symbolicznie. Mówiąc ogólnie, konflikt polityczny polega przede wszystkim na walce o to, czyja symboliczna definicja sytuacji zwycięży”⁶⁵.

Steatralizowana rzeczywistość polityczna przybiera kształty wyrażające się w relacji języka do działania. Filipowicz za Kennethem Burkiem zwraca uwagę, na dramatyczny charakter języka, na działanie, którego jest formą⁶⁶. W Niemieckiej Republice Demokratycznej oficjalne wypowiedzi zaprzeczały działaniom. Postępująca izolacja Berlina Zachodniego, demonstrowana poprzez tworzenie wyraźnej granicy, rozmijała się z retoryką, która miała na celu symboliczne minimalizowanie działań. Stwierdzenie przewodniczącego Rady Państwa NRD, Waltera Ulbrichta, że nikt nie ma zamiaru budować muru, przeszło do historii⁶⁷ jako ironiczne w wymowie zaprzeczenie faktów. Birgit Wolf w słowniku *Sprache in der DDR* wyjaśnia, że „w oficjalnym języku początkowo słowo to [mur – MB] nie było używane (zamiast niego mówiono o

⁶³ Sunil Manghani, *Image critique and the fall of the Berlin Wall*, dz.cyt., s. 122.

⁶⁴ Przebieg sytuacji został opisany w następujący sposób: *Kończąc przemówienie, prezydent dostrzegł za plecami tłumu namalowane niezdarnie sprayem na murze słowa: «Ten mur padnie». Zastanowił się nad nimi przez chwilę, a następnie zwracając się do zgromadzonych, potwierdził: Tak, ten mur padnie w całej Europie.* Cyt. za: Paul Kengor, *Ronald Reagan i obalenie komunizmu. Zbliżenie na Polskę*, przeł. Barbara Gadomska, Warszawa 2007, s. [294]-295. Autor powołuje się na: Reagan, *Remarks on East-West relations at the Brandenburg Gate in West Berlin*, 12 czerwca 1987.

⁶⁵ Elżbieta Hałas, *Symbole i społeczeństwo. Szkice z socjologii interpretacyjnej*, Warszawa 2007, s. 22.

⁶⁶ Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, dz. cyt.

⁶⁷ Dokładnie: *Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten*, Walter Ulbricht, 15 czerwca 1961, cyt. za: Ulrich Mählert, Ralf Georg Reuth, Hans-Wilhelm Saure, *Die Mauer. Fakten. Bilder. Schicksale*, dz. cyt.

«antyfaszystowskim wale ochronnym»), jako posiadające anty-enerdowski wydźwięk. Dopiero gdy Honecker w styczniu 1989 roku ogłosił, że mur będzie stał za pięćdziesiąt i za sto lat, słowo zaczęło być używane sporadycznie w oficjalnych tekstach”⁶⁸.

Dwa sposoby politycznej komunikacji – zachodnioniemiecki i wschodnioniemiecki zostają zainicjowane, a film *Gigant Berlin* stanowi wizualny do nich komentarz. Budowa i burzenie muru berlińskiego jest w sensie teatralnym prezentacją gestów, a jak zaznacza Bronisław Baczko – teatralizacja jest jednym z elementów rozwoju ruchów społecznych, a w wypadku burzenia muru berlińskiego kostiumy i rekwizyty są już w dużej mierze gotowe, wystarczy sięgnąć po nie do rewolucyjnej rekwizytorni.

1.4. W stronę kulminacji

Wydarzenia roku 1989, które w konsekwencji odebrały murowi berlińskiemu status granicy, stanowiły preludium do jeszcze głębszych zmian nie tylko w niemieckiej państwowości, lecz także w całym Bloku Wschodnim. Otwarcie muru berlińskiego, upadek muru berlińskiego nie jest wydarzeniem jednostkowym i jednorodnym – to w rzeczywistości cały kompleks wydarzeń, którym nadano jednolitą etykietę.

Moment otwarcia muru, umownie datowany na 9-10 listopada 1989, poprzedzony został wrześniowym otwarciem granicy na Węgrzech, demonstracjami z października 1989 m.in. w Berlinie i w Lipsku, ustąpieniem Ericha Honeckera oraz otwarciem granicy NRD z Czechosłowacją, a w końcu demonstracją – z początku listopada – w Berlinie, której uczestników liczy się w setkach tysięcy⁶⁹. Dynamika upadku muru, czyli kulminacja wydarzeń, które doprowadziły do likwidacji granicy, rozpoczyna się podczas konferencji prasowej, wieczorem 9 listopada 1989. To na niej odpowiadający za kontakty z mediami członek biura politycznego Günter Schabowski ogłosił otwarcie granicy NRD.

Ta wiadomość, będąca w istocie „niefortunną”, subiektywną interpretacją dokumentów dokonaną naprędce przez zaskoczonego pytaniem polityka, błyskawicznie rozpowszechniona przez media, spowodowała przełom w sytuacji NRD i stała się również

⁶⁸ Birgit Wolf, *Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch*, Berlin 2000, s.144.

⁶⁹ Jest wiele opracowań historycznych, w tym antologii tekstów, dotyczących przebiegu wydarzeń tego okresu. Zob. choćby: Tytus Jaskułowski, *Ostatnie miesiące NRD*, Wrocław 2010 oraz: Aleksander Gubrynowicz, *NRD – przegrana rewolucja?* w: Adam Burakowski, Aleksander Gubrynowicz, Paweł Ukielski, 1989 – *Jesień Narodów*, Warszawa 2009.

jedną z legend tego czasu. Szturm mieszkańców Berlina na przejścia graniczne, atmosfera niedowierzania i entuzjazmu są jednymi ze składowych elementów relacji z listopada 1989:

„Manfred B., wówczas lat 24: - zapukał do mnie przyjaciel i mówi, że granica jest otwarta. Nie uwierzyłem, ale poleciałem jak na skrzydłach do Mostu [Bornholmskiego – MB], coraz szybciej i szybciej. Przeszliśmy granicę, nikt nas nie kontrolował. [...]”⁷⁰.

Otwarcie granicy, którego jednym z elementów było utrwalone i rozpowszechnione medialnie opanowanie muru przez Berlińczyków, brak reakcji ze strony władz NRD (a także brak interwencji ze strony radzieckiej) spowodowały dalszy rozwój wypadków. Element zaskoczenia obecny jest nieustannie w kolejnych miesiącach; co więcej, wedle źródeł, po listopadowej rozprawie z murem, strona niemiecka i obserwatorzy międzynarodowi stanęli wobec problemu: co będzie dalej z państwem NRD?⁷¹ Pozostaje zaprowadzić nowy porządek, tylko jak ma on wyglądać?

Kolejny etap przemian rozpoczęło powołanie rządu Hansa Modrowa, zmiana warty w SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschland – Socjalistyczna Partia Jedności Niemiec) i kolejne transformacje, związane z dramatyczną utratą przez partię wpływów. W kolejnym roku nastąpiły wybory i w końcu traktat zjednoczeniowy w sierpniu 1990, co pociągnęło za sobą ostateczną likwidację państwa NRD w październiku roku 1990.

1.5. Zdobywanie berlińskiej Bastylii

Burzenie muru berlińskiego, poddane medialnemu przetworzeniu, wpisuje się w sposób udatny we wcześniejsze **wizualne symbole buntu**. Jest powtórzeniem rewolucyjnego gestu o charakterze ikonoklastycznym, powrotem do tradycji symboliki rewolucyjnej, odświeżeniem motywów i gestów – w rozumieniu konstytuowania się aktu społecznego⁷², aktu komunikowania, uruchamiania potencjału znaczenia. Gest burzenia w formie dramatycznej ekspresji woli tłumu ma swoje korzenie w tradycji ruchów

⁷⁰ Wojciech Pięciak, *Jak obalano mur. Niemcy 1988-96*, przedmowa Stanisław Stomma, Kraków 1996, s. 25. Zob. także: Olaf Georg Klein, *Suddenly everything was different. German lives in upheaval*, przeł. Ann McGlashan, Rochester 2007.

⁷¹ Zob. wypowiedź amerykańskiego dyplomaty Jamesa D. Bindenagela, przebywającego w Berlinie w momencie wydarzeń: *Dezember 1989: Die Wende in der Wende*, wydanie DVD: *Der letzte Sommer der DDR*, Spiegel TV 2009.

⁷² Ireneusz Krzemiński, *Symboliczny interakcjonizm i socjologia*, Warszawa 1986.

ikonoklastycznych, programowo opowiadających się przeciwko obrazom, znakom wizualnym. Nieakceptowanie i niszczenie podobizn istoty boskiej, radykalne występowanie przeciw kultowi wizerunków można przełożyć na współczesną historię i odnaleźć formy nowoczesnego ikonoklazmu, związanego z niszczeniem, burzeniem, wymazywaniem znaków z przestrzeni publicznej.

Wojciech Tomasik⁷³ w artykule *I demolish Moscow! Acts of symbolic destruction in post-communist period* wyjaśnia:

„Ikonoklazm wyraża potrzebę uczestnictwa jednostki w Historii. Pozwala ludziom zemścić się na starym porządku, odnowić sprawiedliwość społeczną, stworzyć świat na nowo. Postawa ikonoklastyczna wyrasta z przekonania, że stary świat musi zniknąć bez śladu, aby zbudować nowy, lepszy”⁷⁴.

Na podstawie rozważań Tomasika można próbować oglądać akt burzenia muru berlińskiego w perspektywie dwu (proponowanych przez autora) perspektyw: samego wydarzenia, czyli powtórzenia gestu ikonoklastycznego oraz jego artystycznych upamiętnień (filmowych czy też ujmując szerzej, wizualnych), odwołujących się do wcześniejszych, utrwalonych w ikonografii przedstawień zdobywania i burzenia Bastylii. Bronisław Baczko, pisząc o symbolice rewolucyjnej, właśnie w zdobywaniu starej fortecy widzi punkt wyjścia dla opracowania symbolicznego arsenału znaków nowego porządku i źródło tożsamości oraz samoświadomości rewolucyjnej.

„Dzień 14 lipca dobiega końca raczej w niepewności i strachu niż w radości. Ale z chwilą utrwalenia się zwycięstwa, przekształci się w swój własny mit, ukazując się w wyobraźni jako ten właśnie dzień, w którym «wszystko stało się możliwe», jako wyróżniony symbol przerwania ciągłości czasu, jako unikalna chwila, w której początek i spełnienie stanowią jedno. [...] dzień 14 lipca staje się «matrycą» dnia szturmowego, a stara forteca – symbolem wszelkich innych Bastylii, jakie wolność powinna jeszcze zdobyć”⁷⁵.

⁷³ Wojciech Tomasik swoich pracach wskazuje również na odmiany ikonoklazmu, tak komunistycznego (związanego z obaleniem starego porządku i rewolucyjnym zwycięstwem ideologii komunistycznej), jak i postkomunistycznego (związanego z zacieraniem śladów po realnym socjalizmie w krajach byłego Bloku Wschodniego).

⁷⁴ Wojciech Tomasik, *I demolish Moscow! Acts of symbolic destruction in post-communist period*, w: *As radical as reality itself. Essays on marxism and art for the 21st century*, red. Matthew Beaumont, Andrew Hemingway, Esther Leslie, John Roberts, Bern 2007, s. 193.

⁷⁵ Bronisław Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, dz. cyt., s. 56.

W kinie niemieckim dochodzi tu jeszcze jeden aspekt, bo rozbiórce muru berlińskiego towarzyszy rejestrowany filmowo, choć reprezentowany znacznie skromniej, proces burzenia Pałacu Republiki w Berlinie. Mamy więc do czynienia z symbolicznym upadkiem dwóch pomników, monumentów-znaków⁷⁶ (choć proces ich burzenia jest zgoła odmienny, do czego nawiążę w dalszej części pracy).

W wypadku muru berlińskiego lud kształtuje swoją tożsamość wobec niszczenia symbolu opresji – muru – niemieckiej BastylII. Gest burzenia zostaje zobrazowany poprzez powtórzenie wcześniejszego schematu ikonicznego. Mur berliński w filmie dokumentalnym *Mur*⁷⁷ (1990) Jürgena Böttchera jest budowlą zupełnie opanowaną, zdegradowaną niemalże przez tłum. Ludzie gęsto stoją obok, uderzają weń, wdrapują się nań, przechodzą na drugą stronę – górą lub przez wycięte otwory. Nagle, ci którzy się bali, którzy byli słabi i mali zwyciężają symbolicznie ogromnych rozmiarów monument, który oznaczał strach, który był dosłownie i przynajmniej z jednej strony: nietykalny.



II. 5 9/10 listopada 1989 roku. Autor zdjęcia: Klaus Lehnartz / Bundespresseamt

⁷⁶ Problematykę gestów ikonoklastycznych wobec czterech pomników z okresu socjalistycznego w Berlinie podejmuje Kristine Nielsen w pracy doktorskiej: *Gestures of iconoclasm: East Berlin's political monuments, from the late German Democratic Republic to postunified Berlin*, University of Chicago 2010. Autorka powołuje się na pracę w artykule, zob. tejże, *What ever happened to Ernst Barlach? East German political monuments and the art of resistance*, w: *Totalitarian art and modernity*, red. Mikkel Bolt Rasmussen, Jacob Wamberg, Aarhus 2010.

⁷⁷ *Mur (Die Mauer)*, reż. Jürgen Böttcher, DEFA-Studio, 1990.

Zwycięstwo dokonuje się w blasku fleszy i świetle kamer, proces rewolucyjnego obracania w gruzy dokonuje się na równi z medialną rejestracją. Działanie jest też legalne w takim sensie, że jest działaniem politycznym, które poniekąd ustala nowy porządek władzy, wskazuje na przegranych (strażnicy muru) i wygranych (mieszkańcy Berlina, NRD, RFN, przybyli na miejsce obserwatorzy i turyści). Skojarzenie otwarcia muru berlińskiego z rokiem 1789 i Wielką Rewolucją Francuską jest atrakcyjne nie tylko z uwagi na symboliczny potencjał obu wydarzeń z punktu widzenia dziejów historii (przełom, koniec systemu politycznego, wydarzenie angażujące masy społeczne)⁷⁸, lecz także z uwagi na wyraźne podobieństwa w zakresie funkcji rytualnej (zemsta, emocjonalne i społeczne katharsis, przejęcie władzy) i strony estetycznej.



Il. 6 Bracia Le Sueur, *Burzenie Bastylii*, XVIII w.

W obu wypadkach mamy do czynienia z walką ze znakami: zdobywanie Bastylii utrwalone w obrazach i wdzieranie się na mur berliński są zmaganiem z symbolami zniewolenia, dosłownego i metaforycznego uwięzienia. Taniec na murze i zdobycie Bastylii mają charakter symbolu zwycięstwa nad strachem i śmiercią, legenda Rewolucji odżywa na nowo w fotograficznych **obrazach walki z murem**, wyrąbywania wolności w kamieniu.

⁷⁸ Zdarzenia roku 1989 w Europie Środkowo-Wschodniej kojarzone są z wydarzeniami o charakterze rewolucyjnym, ten trop eksploatuje również Sunil Manghani w: *Image critique & the fall of the Berlin Wall*, dz.cyt.

Obalenie muru berlińskiego w filmach powraca w kilku wariantach rewolucyjnych. Pierwszy i podstawowy z nich to ujęcia muru opanowanego przez obywateli wszystkich stanów, przez lud. W filmie *Herr Lehmann* (2003) w reżyserii Leandera Haußmanna⁷⁹ tłum przy murze berlińskim jest chaotyczny, kolorowy, rozkrzyczany, są tu ludzie w różnym wieku i różnych zawodów. Podobnie w filmie *Mur*, gdzie tłumy ludzi zawłaszczają przestrzeń, wspinają się na zwieńczenie muru i na okoliczne drzewa, zajmują dosłownie każde wolne miejsce, obcy pomagają sobie wzajem i wpadają sobie w ramiona z radości. Powitanie po latach, radość spotkania dwóch stron muru powraca w wielu filmach; świętujące tłumy, tańczące i radosne są często używanym znakiem pokonania niewoli i triumfu wolności. Tym bardziej jest to **widoczne**, bowiem Jürgen Böttcher rezygnuje w swoim filmie z komentarza, ograniczając dźwięk wyłącznie do funkcji diegetycznej. Mur berliński, dotąd odgradzający, radykalnie dzielący przestrzeń, w momencie opanowania przez demonstrujących traci swoją funkcję, przejmuje wręcz funkcję odwrotną, na wzór Bastylli staje się znakiem przeciwnym: łączenia i ciągłości⁸⁰.

Wydarzenia pod murem mają swoją dynamikę. Są to etapy wyznaczane przez niszczenie muru i opanowywanie symbolicznego centrum niedawnej granicy. Wyliczając po kolei były to następujące akty: dokonywanie przez pojedyncze osoby i grupy wyłomów w murze; oficjalne otwarcie Bramy Brandenburskiej 22 grudnia 1989 przed kamerami telewizji; noc sylwestrowa 1989/1990, która przekształciła się w zbiorowe świętowanie.

Podobnie buduje strukturę swego dokumentu Jürgen Böttcher, akcentując wyraźnie etap rozbierania muru przez mieszkańców jako jeden z kluczowych punktów filmu. Niszczenie muru przez tzw. „dziecioty muru” (*Mauerspechte*) to jeden z najbardziej rozpowszechnionych i charakterystycznych obrazów składających się na wizualny znak tzw. upadku muru berlińskiego, czy też ujmując bardziej ogólnie – rewolucyjnego roku 1989 w kontekście państw Europy Środkowo-Wschodniej. Ludzie z młotkami, kilofami, dłubiący w murze otwory, odłupujący, wyrabujący fragmenty tworzą przedziwną wspólnotę, zdeterminowaną, skupioną i upartą.

⁷⁹ *Herr Lehmann*, reż. Leander Haußmann, Boje Buck Produktion, 2003.

⁸⁰ Co ciekawe, tego rodzaju symboliczne łączenie dokonuje się również w sensie dosłownym: na miejscu pasa granicznego powstała autostrada a potrzebny do jej utwardzenia gruz pochodził ze zmielonego maszynami betonowych segmentów muru, pozostałych po rozbiórce.

Cezar M. Ornatowski, pisząc o wizualnych znakach transformacji politycznej, zauważa wyjątkową znaczeniową poręczność obrazów z murem, wizualnych metafor upadku:

„Ikoniczne obrazy «upadku» muru berlińskiego są **«performatywnym ucieleśnieniem»** [...] [podkr. – MB] zasadniczych demokratycznych wartości, a zarazem ideologicznych i kulturowych imperatywów: awersji do «murów» jako symboli zamknięcia, opresji, izolacji, czy elitaryzmu; wolności ekspresji; wolności przemieszczania się; rządów ludu i nadziei na nieuchronny upadek wszelkich totalitaryzmów, nie mówiąc o nadziei jako takiej czy, na najszerszym planie topologicznym, o eschatologii historii, czyli «końca», który jest nowym «początkiem» [...]»⁸¹.

W filmie *Mur* wyrąbywanie w murze otworów jest realizowane nie tylko poprzez prezentację wizualną, lecz także dźwiękową. Co więcej, dźwięki uderzeń młotków rytmiczują montaż ujęć⁸². Rąbanie muru berlińskiego kilofami, młotami stało się wizualnym znakiem rewolucji 1989 roku, wpisując się we wcześniejsze obrazy i przedstawienia, należące do tzw. sztuki rewolucyjnej, protestacyjnej. Zdobywanie muru berlińskiego stało się w kontekście społecznych przemian niezwykle trafnym, nośnym symbolem, również poprzez wsparcie na wcześniejszej, wciąż żywej pamięci ikonicznej emblematyki rewolucyjnej, spektakularnej w sensie dwojakim: zwizualizowanym – bo opartym na obserwacji i oglądach oraz performatywnym – odświeżającej mit działania zbiorowego, emocji projektującej walkę i zmaganie.

Napierający na mur ludzie w ruchu (często pojedyncza osoba wypełnia sobą cały kadr) zamierzają się na mur kilofami i młotami. Ruch postaci prowadzi wzrok od działającego ciała w stronę statycznego muru, odpryski betonu, skośne linie, ciało w geście napięcia, gruzy i walka kierują w stronę sztuki przetwarzającej rewolucyjne gesty. Znajdzie się tam miejsce dla sztuki chińskiej okresu rewolucji i dla rosyjskiej awangardy.

⁸¹ Cezar M. Ornatowski, *Obrazy transformacji*, „Res Publica Nowa”, na: <http://publica.pl/teksty/obrazy-transformacji>, 12.07.2012.

⁸² W filmie *Królik po berlińsku*, filmie dokumentalnym w reżyserii Bartosza Konopki z roku 2009, zostaje wykorzystany właśnie ten fragment filmu *Mur*, w którym słuchać odgłosy stukania.



Il. 7 Kadr z filmu *Mur*, reż. Jürgen Böttcher (1990)

Uderzanie w mur to gest, który komunikuje i oznajmia jak *Przysięga Horacjuszy* Davida. O geście przysięgi, a także o rewolucyjnym wizualnym wymiarze obrazu Davida Jean Starobinski w 1789. *Emblematy rozumu* pisze tak:

„Gest przysięgi – napięcie ciała, które uwzniośla chwilę i buduje na niej przyszłość – wierny jest swemu pradownemu wzorcowi. I jeśli z jednej strony ustanawia przyszłość, to z drugiej strony powtarza i naśladuje odległy archetyp. Jest jego przedstawienie ponowną aktualizacją: ten, kto ów gest wykonuje, siłą rzeczy znajduje się w sytuacji aktora – poprzedza go jego rola polegająca na stwarzaniu przyszłości”⁸³.

Dokument *Mur* oferuje różne perspektywy, proponuje ujęcia pokonywania, rąbania muru w kilku wariantach. To przede wszystkim walka ze znakiem starego porządku, ale i zemsta na historii, jak w wypadku wszelkich działań ikonoklastycznych – przemoc symboliczna, wyładowanie agresji, emocji i aktualizacja rytualnego zachowania. „Odrażającego, brzydkiego potwora”⁸⁴ należy pozbawić grozy i zabić. U Böttchera uderzają w mur wszyscy: kobiety, mężczyźni, dzieci, starcy a nawet przypadkowi przechodnie i turyści. Ujęcia filmu przedstawiają też berlińczyków przyglądających się

⁸³ Jean Starobinski, 1789. *Emblematy rozumu*, przeł. Maryna Ochab, Warszawa 1997, s. 46.

⁸⁴ Te konkretne sformułowania, użyte na określenie muru berlińskiego, pochodzą z omawianego wcześniej filmu *Gigant Berlin*.

ciału potwora z obawą, niektórzy nasłuchują, przykładają ucho do muru – jak kobieta prosząca w jednej ze scen o ciszę i upierająca się, że słyszy coś „z wnętrza muru”. „Dzięcioły muru”, drużyny wytrawnych łowców i pojedynczy wojownicy metodycznie obierają beton aż do kości, do żelaznego zbrojenia. Pierwsze **pamiątkowe** fragmenty muru sprzedawano początkowo na prowizorycznych straganach lub na chodniku, wprost z ręki. Obecnie wraz z certyfikatem oryginalności można je nabyć w sklepach z pamiątkami w całym Berlinie. „Wszystko jest wyeksponowane jak należy. W ofercie mamy małe, średnie i duże kawałki muru, a nawet olbrzymie fragmenty” – zachwala właściciel sieci sklepów z pamiątkami, który fragmentom betonowego muru zawdzięcza handlowy sukces⁸⁵. Sprzedaż okruszków budowli powraca echem, podobny los spotkał Bastylię: zdobytą, zburzoną i rozebraną. Kamienie z Bastylia okazały się całkiem dochodowym biznesem dla handlarzy na wiele lat, zaspokajając potrzebę posiadania przez lud świadectwa triumfu wolności⁸⁶.

Marek Orzechowski w książce *Zdarzyło się w Berlinie. Polak patrzy na mur*, mianem Bastylia określa z kolei siedzibę Stasi, służby bezpieczeństwa NRD na Normannenstrasse w Berlinie, do której z początkiem roku 1990 wdarły się tłumy: „Biegający po korytarzach młodzi ludzie rozrzucaли papiery, zaglądali do pustych biur, w których niczego nie było. Panowało wielkie uniesienie i atmosfera rewolucyjnego sukcesu. Mogło się wydawać, że lud zdobył Bastylię”⁸⁷. Okazało się jednak, że siedziba policji była przygotowana na szturm, co więcej, pozwoliła się zdobyć: „W skrupulatnie przygotowanych materiałach koledzy z telewizji zachodnioniemieckiej udowodnili, że to sama STASI współreżyserowała własny «upadek» i doskonale panowała nad «gniewem ludu»”⁸⁸. Szturm siedziby Stasi w filmach o murze zajmuje pozycję dość marginalną, a w przytoczonej relacji dziennikarza zwraca uwagę pozycja telewizji – jako świadka wydarzeń, sprawozdawcy, a nawet akuszerza wielkich zmian.

⁸⁵ Cytat pochodzi z filmu *Gdzie się podział mur berliński? (Wo ist die Mauer / Where is the Wall?)*, reż. Elke Sasse, Stefan Pannen, 2009. Koprodukcja telewizyjna, dystrybucja ARTE, emisja: Planete, 2010.

⁸⁶ Bronisław Baczko wspomina także o fałszywych kamieniach z Bastylia, co brzmi ciekawie w kontekście kawałków muru z certyfikatem autentyczności. Zob. Bronisław Baczko, dz. cyt.

⁸⁷ Marek Orzechowski, *Zdarzyło się w Berlinie. Polak patrzy na mur*, Warszawa 2012, s. 380.

⁸⁸ Tamże, s. 382.

Rozdział 2

1989 – „Rewolucja telewizyjna”

W filmie *Lipsk jesienią*⁸⁹ (1989) dokumentaliści studia Defa przyglądają się demonstracjom w Lipsku w październiku 1989 roku z obu stron: obserwują decydentów, władze miasta, ale i demonstrantów. W krzyżowym ogniu pytań i wywiadów próbują oddać atmosferę napięcia, na krok przed katastrofą, do której nie doszło. W pewnym momencie w filmie burmistrz Lipska mówi: „To wina mediów, nie pokazują, że jest porządek...”

Obecność mediów: reporterów, dziennikarzy podczas wydarzeń politycznych roku 1989 była zauważalna na tyle, że reporterskie doniesienia o kolejnych etapach przełomów politycznych weszły do archiwum obrazów przemian. W roku 1961 obecność kamer była zauważalna, w roku 1989 kamery i media uprawomocniają zmianę, ogłaszają i stwarzają przestrzeń wspólnotowego odbioru – są wszechobecne. Pojawienie się tego splotu technologiczno-społecznego podnoszą wspomniani Daniel Dayan i Elihu Katz, autorzy koncepcji wydarzeń medialnych, szczególnego gatunku narracji telewizyjnej, do których zaliczane są lądowanie na Księżycu jak i przewrót w krajach za „żelazną kurtyną”, wraz z burzeniem muru berlińskiego. Spięcie wydarzeń o doniosłym znaczeniu dla wspólnoty i świata z przeżywającą swój rozkwit telewizją, skłania do przyjęcia stanowiska, wedle którego obserwacja wizualnych interpretacji wydarzenia politycznego stać się może przy okazji próbą obserwacji przemian kultury, jej technologicznych możliwości kształtowania doświadczenia i wiedzy.

To, co wyróżnia mur berliński, co sprawia, że ta architektoniczna budowla pozwala na zogniskowanie tak wielu kontekstów wizualnych, wyrasta już z samej, by tak rzec, natury podziału i faktu zaistnienia szczególnej granicy w samym środku miasta. Mediatyzowanie muru dokonuje się stopniowo, zagarniając coraz szersze konteksty: od systemu obserwacji, która przecież nadaje sens budowli, wybudowanej w końcu w celach

⁸⁹ *Lipsk jesienią* (*Leipzig im Herbst*), reż. Gerd Kroske, Andreas Voigt, zdj. Sebastian Richter, DEFA-Studio für Dokumentarfilme, 1989.

nadzorowania, przywołując skojarzenia z mechanizmem panoptikonu – po jej burzeniu, które likwiduje tradycyjny podział ról na obserwujących i obserwowanych, widzów i aktorów. Pozbawienie budowli władzy spojrzenia dokonuje się ze stowarzyszeniem i w obecności telewizji.

Telewizyjność, rozumiana jako obecność medium telewizyjnego podczas wydarzenia oraz jako sposób percypowania rzeczywistości w kontekstach telewizyjnego odbioru i przekazu, wdzierają się niejako w tkankę wydarzenia historycznego. Proces przenikania kontekstów telewizyjnych w obręb społecznego funkcjonowania muru, jego symbolicznych znaczeń, wydaje mi się szczególnie istotny. Myślę, że może służyć jako przykład przemian w obrębie praktyk komunikacyjnych, relacji między realnym a wyobrażonym, między rzeczywistością a spektaklem z perspektywy nowych sposobów widzenia, które Agnieszka Ogonowska opisuje terminem „spektakl posttradycyjny” i wiąże z ontologią doświadczenia telewizyjnego. Autorka różnicuje:

„Spektakl posttradycyjny, który wykorzystuje telewizja, powołuje do życia zjawisko «autentycznych» spektakli, silnie zakorzenionych tematycznie w rzeczywistości realnej, jednocześnie jednak w warstwie formalnej podporządkowanych logice medium. [...] O ile społeczeństwo przednowoczesne może być opisywane jako stan pełnej autentyczności połączonej ze społecznie zakodowanym rozróżnieniem na prawdę i nieprawdę [...], o tyle społeczeństwo nowoczesne organizuje się za pośrednictwem kulturowych reprezentacji świata”⁹⁰.

Mur berliński w niemieckim kinie uruchamia konteksty spektaklu – podążając za określeniami-cezurami proponowanymi przez Ogonowską – w rozumieniu tak „tradycyjnym”, jak i „posttradycyjnym”. Będę chciała pokazać te dwie przenikające się tendencje opisu rzeczywistości społecznej z perspektywy filmów opisujących obecność i upadek muru, jak i przedstawiających rzeczywistość państwa NRD, dla którego upadek muru berlińskiego jest wyjątkową cezurą. Z jednej strony bowiem film niemiecki czerpie z metafor teatralnych, wspiera się i odwołuje do symboliki przedstawienia teatralnego, z drugiej korzysta ze specyfiki **telewizyjnego przekazu**, którego strona estetyczna,

⁹⁰ Agnieszka Ogonowska, *Voyeurizm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewizja*, Kraków 2006, s. 220-221.

technologiczna, a także znaczeniowa pociąga za sobą zacieranie granic między fikcją a rzeczywistością, między autentycznym a zapośredniczonym medialnie przeżyciem.

W ramach odniesień związanych z drugą perspektywą, telewizją, częste jest pojawianie się obrazów telewizyjnych na ekranie odbiornika telewizyjnego w świecie przedstawionym filmu. W wypadku niemieckiego kina i problematyki związanej z murem nie jest to wyłącznie kwestia konwencji i stosowania estetyki telewizyjnej na potrzeby filmu. Ornатовski identyfikował najpopularniejsze ujęcia i wizualne motywy współtworzące wizualną metaforę upadku muru, czyli kolejno: obrazy młodych ludzi wdzierających się na mur, tańczących, świętujących zwycięstwo; graffiti jako symbol nieskrępowanej ekspresji i buntu; otwory w murze i ludzie przechodzący na drugą stronę, niczym w symbolicznym momencie transformacji, w momencie przejścia na stronę wolności. Do tych trzech grup obrazów dodałabym kolejną grupę: obrazów wydarzenia medialnego, w których kamery telewizyjne sankcjonują porządek zmiany 1989, obserwują i proponują narracyjne wzorce.

Wydarzenie medialne to obserwowane na żywo, emocjonujące, integrujące doświadczenie, ceremonia, społeczne święto i polityczny spektakl, który rozwijać się może wedle scenariuszy możliwych do podzielenia na trzy główne matryce: *Konkwista*, *Koronacja* i *Konkurs*⁹¹:

„[...] Ceremonie telewizyjne miały ważne symboliczne zadanie do wykonania w trakcie rewolucji w Europie Wschodniej. Telewizja ukazała końcowe stadia Konkwist ludowych, które dały początek nowemu przywództwu. Konkwista z kolei przecierała szlaki Konkursowi, podczas którego nowi i starzy liderzy mogli wdać się w spór. Obie strony historycznej konfrontacji prowadziły dialog zgodnie z nowymi regułami”⁹².

Rozprawa z murem z roku 1989 układa się właściwie wedle konwencji *Konkwisty*, gdzie podstawową osią narracji jest pytanie o sukces, o to, czy bohaterowi/bohaterom się powiedzie. Tematem jest walka przeciw zastanej naturze, przeciw regułom i nastawienie na przyszłość. „Tak więc to, co nazywamy Konkwistą, może być określone za pomocą dwóch czynników. Pierwszym będzie przekroczenie znanych ograniczeń aktem wolnej woli,

⁹¹ Daniel Dayan, Elihu Katz, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, dz. cyt.

⁹² Fragment dotyczy demonstracji na Placu Wacława w Pradze, tamże, s. 101.

drugim zaś – uwiedzenie ludzi charyzmą wynikającą z owego przekroczenia”⁹³. Telewizja i prezenter telewizyjny pełni w *Konkwiscie* rolę „piewcy, barda”⁹⁴ wydarzenia, które przedstawia zmaganie bohatera/bohaterów. Telewizja występuje w roli komentatora, opisując symbole i zwracając uwagę na węzłowe punkty opowieści.

Finalne otwarcie muru jest spektaklem telewizyjnym, a jego burzenie dokonuje się w obecności kamer telewizyjnych – i co ciekawe, nie raz. Sytuacja ulega powtórzeniu. Jak napisze historyk Robert Darnton w *Berlin Journal 1989-1990*:

„Odkąd rewolucja rozpoczęła się we wrześniu, Berlińczycy tańczyli na murze trzy razy: 9-10 listopada, kiedy mur po raz pierwszy pękł; w dniu 22 grudnia, gdy została otwarta Brama Brandenburska i w dniu 31 grudnia, gdy wszyscy w Berlinie świętowali koniec podziału”⁹⁵.

Te trzy tańce na murze znajdują swoją reprezentację w filmie. Wspomniany już dokumentalny esej *Mur* prezentuje moment otwarcia Bramy Brandenburskiej, ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu telewizyjnego spektaklu. Mur berliński oświetlony jest światłem reflektorów ekip telewizyjnych, dziennikarze z całego świata relacjonują wydarzenie, przedstawiając w skondensowanym komentarzu sens całego wydarzenia. Dziennikarz stacji CNN kilkakrotnie powtarza ujęcie, starając się precyzyjnie rozłożyć akcenty, mówi: „[...] Brama Brandenburska, która prowadziła donikąd, teraz dokądś wiedzie i każdy Niemiec z NRD wie dokąd...”



II. 8 Relacja z miejsca wydarzenia – kadr z filmu *Mur*

⁹³ Daniel Dayan, Elihu Katz, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, dz. cyt., s. 84.

⁹⁴ Tamże, s. 80-81.

⁹⁵ Robert Darnton, *Berlin Journal 1989-1990*, New York 1993, s. 113.

W warstwie wizualnej dźwig podnosi jeden z wyciętych segmentów muru i otwiera przejście. Wydarzenie rozwija się zgodnie z dynamiką proponowaną przez telewizję, staje się opowieścią dramatyczną, zmierzającą ku kulminacji, którą jest podniesienie jednego z segmentów i ukazanie przejścia poprzez mur oraz widoku na Bramę Brandenburską.

„Dziwiącego listopada 1989 roku, późnym wieczorem, w Berlinie wydarzyło się coś, co nigdy nie miało się wydarzyć. W ciągu jednej nocy, bez wystrzału, upadł Mur Berliński, a szok, jaki wywołał ten upadek, okazał się nie mniejszy od tego, który sparaliżował Europę i świat trzynastego sierpnia 1961 roku, kiedy Mur stawiano. I wtedy, i tej listopadowej nocy świat wstrzymał oddech [...]”⁹⁶.

Świat – co może warto uzupełnić – zgromadzony przed telewizorami, wstrzymuje oddech, wsłuchując i wpatrując się w doniesienia środków przekazu, które, jak w wypadku pierwszego w historii przedsięwzięcia telewizyjnego, wyznaczającego szlak wydarzeń medialnych, koronacji królewskiej Elżbiety II – oferuje najlepszy punkt widzenia i **gotową opowieść**. Proponuje narrację, która staje się legendą, uobecnieniem mitu, opowieścią o bohaterach i biegu historii, która z chaosu wydobywa dramat. 22 grudnia 1989 roku i otwarcie Bramy Brandenburskiej jest poszukiwaniem oraz ustanawianiem koniecznej kulminacji, finalnym uderzeniem w mur. 31 grudnia 1989 to świętowanie nadejścia nowej ery, nowego porządku, które wyznacza szlak ku przyszłości. To iście międzynarodowy karnawał radości, którego swobodny chaos wpisuje się w cykliczne świętowanie nowego roku, choć, rzecz jasna, tym razem szczególne.

9 listopada 1989 jest z kolei dniem, którego dramatyzm i legendę filmy podtrzymują na dwa sposoby: poprzez prezentowanie konferencji prasowej, w efekcie której mur berliński przestał być szczelny i padł, a także poprzez rekonstruowanie perspektywy berlińskiej codzienności, do której dociera świadomość zmiany. Te dwa sposoby opowiadania są wyjątkowo związane z telewizją.

Film dokumentalny, oparty na wydarzeniach 9 listopada 1989 – *Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel* ⁹⁷ (2009), prezentuje z dokładnością co do minuty

⁹⁶ Marek Orzechowski, *Zdarzyło się w Berlinie. Polak patrzy na mur*, dz. cyt., s. 456.

⁹⁷ *Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel*, reż. Marc Brasse, Florian Huber, koprodukcja telewizyjna Monaco Film, Spiegel TV Media przy współpracy NDR, Deutsche Welle, SWR, dystrybucja ARD, 2009. Film występuje także pod tytułem *The night the wall came down - Schabowski's note*. Przy

wydarzenia, które sprawiły, że mur „upadł”. Film korzysta obficie z estetyki telewizyjnej: ekran dzielony jest na części, przedstawia akcję dziejącą się w kilku miejscach na raz, autentycznych uczestników wydarzeń obok odtwarzających ich aktorów, łączy fabularyzowane wstawki i materiał archiwalny z kamer monitoringu oraz nagrań dokumentalnych. Dynamizującym elementem jest umieszczenie w przestrzeni kadru zegara, który odmierza czas akcji.

Film prezentuje wydarzenia, nadając im kształt telewizyjnego newsa, wyposaża w reportażowy rytm i stylistykę. Ujęcia konferencji, na której Günter Schabowski ogłasza wolność podróżowania⁹⁸ są symptomatyczne – z użyciem konwencji kamery z ręki, odsłanianiem kulisów konferencji: dziennikarzy, kamer i świateł, zaplecza technicznego konferencji prasowej.



II. 9 Günter Schabowski na konferencji prasowej według *Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel*, reż. Marc Brasse, Florian Huber (2009)

Informacji podawanej mediom zostaje nadana moc sprawcza a Schabowski swoją wiadomością, jakby nie do końca świadomie, strzela w środek muru. Uspione przejścia graniczne, przysypiający dziennikarz, i nagle, za sprawą nie do końca przemyślanej

okazjonalnych pokazach w Polsce, miał również tytuł polski: *Notatka Schabowskiego – noc, w której upadł mur*. Zob. «Festiwal Multimedialny Sztuka Dokumentu», 2009 rok. Zob. stronę internetową: <http://sztukadokumentu.pl/2009/index.php?lang=pl&date=2009&type=fest&page=filmy>, 10.02.2013.

⁹⁸ Na ile decyzja o otwarciu granicy wewnątrz-niemieckiej, ogłoszona na konferencji prasowej, była efektem napięcia, presji ze strony dziennikarzy jest przedmiotem anegdot. Günter Schabowski i jego *Falschmeldung* por. Simon Burnett, *Ghost Strasse. Germany's East trapped between past and present*, dz. cyt. Dayan i Katz zwracają uwagę na *interwencję telewizji w proces rewolucyjny* w Europie Wschodniej, wydarzenia medialne ujmują jako *katalizator narodzin zupełnie nieoczekiwanych ruchów społecznych*.

wypowiedzi sytuacja diametralnie ulega zmianie. Schabowski ogłosił bowiem, że nowe zasady podróżowania (wolność przekroczenia granicy przez obywateli NRD) nabierają mocy prawnej natychmiast, podczas gdy de facto tekst jego wystąpienia był w tym czasie jeszcze konsultowany na szczeblu partyjnym.

Ujęcia dokumentalne pokazują Schabowskiego w otoczeniu dziennikarzy i sprzętu rejestrującego. Nie tylko dziennikarze domagali się dalszych wyjaśnień, lecz także funkcjonariusze służb⁹⁹, którzy obejrzel konferencję prasową w...telewizji. Kierownictwo NRD, zajęte na posiedzeniu, nie ogląda konferencji w telewizji, nie wie o jej przebiegu, podobnie jak władze RFN. Film prezentuje tezę, zgodnie z którą informacja telewizyjna, formuła medialnego oświadczenia determinuje bieg historii i wymyka się kontroli polityków. W filmie komunikat Schabowskiego staje się metaforycznym kamieniem, który uruchamia lawinę, choć w świetle medialnych doniesień tego dnia, światowe serwisy zachowywały ostrożność¹⁰⁰. Dostęp do informacji, do środków masowego przekazu jako sposobów komunikowania i transmisji wiedzy jest więc kluczowy, wręcz niezbędny do uczestnictwa w kulturowej zmianie. Cecha posttradycyjnej natury współczesnych spektakli to między innymi niemożność doświadczenia historii poza mediami, na które za Baudrillardem zwraca uwagę Ogonowska¹⁰¹; to niemożliwość odrzucenia pośrednictwa medium, konieczność interakcji z nim. Jest ona na przykładzie filmowych rekonstrukcji upadku muru berlińskiego bardzo widoczna.

Film *Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel* prezentuje także inną perspektywę otwarcia muru, tę, która pokrywa się ze świadectwami wspomnieniowymi z gatunku tych prywatnych i wprowadza dwoje **zwyčajnych bohaterów**. Małżeństwo, Rita i Richard Bratfisch, dowiadują się o wydarzeniach przypadkowo, właśnie z telewizji. Małżeństwo wychodzi z domu po obejrzeniu wieczornych wiadomości, by sprawdzić, co dzieje się na ulicach i po odprawie (bez dodatkowych formalności) na przejściu granicznym przechodzi przez Most Bornholmski. Filmowa narracja, odwołująca się do jednostkowych

⁹⁹ Jednym z filmowych (i książkowych) bohaterów wieczoru jest Harald Jäger, podpułkownik pełniący służbę przy Bornholmerstrasse. Zob. film *Schabowskis Zettel – Die Nacht...*, a także: Ulrich Mähler, Ralf Georg Reuth, Hans-Wilhelm Saure, *Die Mauer. Fakten, Bilder, Schicksale*, dz. cyt. Z funkcjonariuszami służby ochrony granicy, policji rozmawiają też twórcy filmu *Lipsk jesieni*; jeden z funkcjonariuszy stwierdza wprost: - *Jak będzie gorąco, to nie dotrze do mnie żaden rozkaz* – co dobrze oddaje, myślę, nastroje wśród służb porządkowych.

¹⁰⁰ Zob. Sunil Manghani, *Image critique & the fall of the Berlin Wall*, dz. cyt.

¹⁰¹ Agnieszka Ogonowska, *Voyeurizm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewizja*, dz. cyt.

wspomnień małżeństwa Bratfisch, znajduje ciekawe dopełnienie w innych świadectwach *oral history*:

„W drodze do domu (ok. 22.30) zauważyłem ludzi biegnących w tym samym kierunku...wszyscy oni biegli na koniec świata...ulice były pełne samochodów i trudno było się przecisnąć [...] Zapytałem kilku osób co się dzieje...oczywiście, wiedziałem, mogłem zobaczyć, choć w rzeczywistości nie wiedziałem, nie rozumiałem. I stałem tam przez jakieś pół godziny w tym tłumie i potem poszedłem do domu i włączyłem telewizor. Obejrzałem wszystko w telewizji, transmisje zewsząd, [...]”¹⁰².



II. 10 Małżeństwo Bratfisch i wieczorny seans telewizyjny w filmie *Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel*

Opisywana przez Dayana i Katza *communitas* wydarzenia medialnego, wspólnotowość i oczyszczający potencjał są powtarzane za sprawą filmowych rekonstrukcji. Małżeństwo Bratfisch spotyka po drugiej stronie mostu Petera Grehla, obywatela RFN, który spontanicznie zabiera przybyłych na przejażdżkę po Berlinie Zachodnim – oto Zachód spotyka Wschód i zaprasza do wspólnej podróży. Wspólnotowość, która tworzy się za sprawą wydarzeń 9 listopada 1989, wywoływana jest również dzięki doniesieniom telewizyjnym. Upadek muru berlińskiego oglądany jest przez

¹⁰² Relacja obywatela byłej NRD, związanego z opozycją Reinharda Weißhuhna, zob. Molly Andrews, *Shaping history. Narratives of political change*, Cambridge 2007, s. 131. Na ten fragment wskazywałam też w artykule *Upadek muru w filmach dokumentalnych*, na: <http://publica.pl/teksty/upadek-muru-w-filmach-dokumentalnych>, 10.08.2012.

widzów na ekranach telewizorów. Relacja o przebiegu „Jesieni Ludów” zapośredniczona zostaje przez telewizyjną narrację, co stanowi bardzo wyraźny filmowy motyw w nurcie filmów o murze.

Wydarzenia wieczoru (Niemcy z NRD przekraczają granicę, tłumy przemierzają ulice, pieszo i w trabantach) obserwuje na ekranie telewizora Pan Lehmann wraz z bywalcami baru po stronie zachodniej w filmie *Herr Lehmann* w reżyserii Leandera Haußmanna¹⁰³. Jakaś kobieta komentuje znad kufla z piwem, wpatrzona hipnotycznie w ekran, na którym widać Bramę Brandenburską i stojących na murze ludzi: „Idą! (...) To oburzające, szokujące. Oni przechodzą tu wszyscy!” Pan Lehmann zwraca się do znajomego: „Obudź się, mur upadł” – „Co? Co to znaczy?” – dopytuje kolega. „Nie wiem, oni przechodzą teraz wszyscy” – odpowiada mocno już wstawiony Pan Lehmann, powtarzając komentarz kobiety. Kolega proponuje: „Powinniśmy to zobaczyć” – w znaczeniu: obejrzeć na własne oczy. Reakcja widzów na wydarzenia dokonuje się na podstawie obrazów telewizyjnych. Mieszanie się widzów i aktorów spektaklu ludowej konkwisty jest kolejną cechą ustawiającą upadek muru berlińskiego w kontekstach telewizyjnych w rzędzie spektakli o charakterze posttradycyjnym. Gdzie się kończy wspólnota telewizyjna a zaczyna wspólnota tłumu, ludu?

W filmie Edgara Reitza *Heimat*, filmowej sadze rodzinnej, wydarzenia jesieni roku 1989 (mające miejsce w trzeciej odsłonie filmowego cyklu, zatytułowanym: *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende; Das glücklichste Volk der Welt, 1989*)¹⁰⁴ prezentowane są z wykorzystaniem telewizyjnej narracji. Jeden z bohaterów filmu, kompozytor i dyrygent Hermann Simon właśnie z telewizji dowiaduje się o otwarciu muru. Simon, stojąc w hallu hotelu wraz z innymi gośćmi, obserwuje ekran telewizyjny, fragmenty konferencji prasowej Schabowskiego i nareszcie **rozumie**, to, co się dzieje na ulicach. Wcześniej zaczepia go zaskoczony widokiem dawno niewidzianej zachodniej części miasta przybysz z NRD, ale Simon tylko go mija w zakłopotaniu. Nie rozumie, dlaczego mężczyzna był tak oszołomiony, nie wie, co się stało. Telewizja objaśnia. Bohaterowie filmu Andreasa

¹⁰³ *Herr Lehmann*, reż. Leander Haußmann, Boje Buck Produktion, 2003. Co ciekawe, w książce, na motywach której powstał film, cała scena ujęta jest zupełnie inaczej – nie ma w niej oglądania w barze wydarzeń z listopada w telewizji. Nie ma też komentarza kobiety, który przytaczam. Por. Sven Regener, *Pan Lehmann*, przeł. Elżbieta Kalinowska, Kraków 2005.

¹⁰⁴ *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende. 1. Teil: Das glücklichste Volk der Welt, 1989*, reż. Edgar Reitz, Edgar Reitz Film. Film obejmuje łącznie 6 części i lata: 1989-2000. Rok produkcji: 2002-2004.

Dresena *Stilles Land*¹⁰⁵ (1991/1992) członkowie amatorskiego zespołu teatralnego z enerdowskiej prowincji, za wszelką cenę próbują dowiedzieć się o sytuacji w kraju w listopadzie 1989 roku. W tym celu wyprawiają się nawet do Berlina po antenę telewizyjną, by za jej pomocą lokalizować sygnał telewizyjny i dowiadywać się o przebiegu wypadków.

Socjolog Helmut Hanke nazywa to, co działo się w 1989 roku: „pierwszą na świecie rewolucją telewizyjną”¹⁰⁶. Szum komunikatów radiowych i telewizyjnych staje się ważnym motywem prezentacji wydarzeń jeszcze przed konferencją Schabowskiego i otwarciem muru. W dokumentalnym filmie Thomasa Heise *Specjalność zakładu*¹⁰⁷ (1990) bohaterami są mieszkańcy Berlina, uchwyceni w biegu, w trakcie wykonywania zwyczajnych czynności. Przedmiotem spojrzenia jest bar w przejściu podziemnym a w tle komunikaty radiowe, telewizyjne, transmisja z uroczystości czterdziestolecia Niemieckiej Republiki Demokratycznej. To dopiero 7 października 1989... Na strzępy komunikatów nakładają się komentarze klientów, rytm codziennych czynności. Thomas Heise znany jest ze specyficznego pulsu swoich dokumentów, jest filmowcem, który może nawet bardziej słucha niż patrzy, pozwalając kamerze chwycić obrazy i komunikaty, ograniczając ingerencję montażową. Przygląda się przepływowi obrazów, nierzadko sprzecznych, jak w krótkometrażowym studenckim dokumencie *Makulatura*¹⁰⁸ (1989). Z jednej strony mamy tu dialog komunikatów propagandowych, z drugiej dostrzega się rysy na dekoracjach święta NRD, coraz bardziej czytelną pod naporem zmiany fasadowość.

Reporterzy telewizyjni pełnią w filmach o murze rolę zawsze pierwszych na miejscu zdarzenia: relacjonują i interpretują wydarzenia historyczne, ich rola polega na czymś więcej niż tylko wykonywaniu zawodowych działań dziennikarskich. W telewizji pracuje bohater filmu *Wir sind das Volk*¹⁰⁹ (2007), któremu udaje się zbiec na Zachód, podczas straceńczej próby forsowania muru berlińskiego. Jego zawód, praca w telewizji

¹⁰⁵ *Stilles Land*, reż. Andreas Dresen, Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« (Potsdam-Babelsberg), Max Film Wolfgang Pfeiffer Filmproduktion, Mitteldeutscher Rundfunk (MDR), Südwestfunk (SWF), 1991/1992. Film występuje pod rozmaicie spolszczanym tytułem: *Cichy kraj*, *Cicha kraina*, itp.

¹⁰⁶ *ersten Fernsehrevolution der Welt* – Helmut Hanke; cyt. za: Michael Meyen, *Einschalten, Umschalten, Ausschalten? Das Fernsehen im DDR-Alltag*, Leipzig 2003, s.73.

¹⁰⁷ *Specjalność zakładu (Imbiß-Spezial)*, reż. Thomas Heise, DEFA-Studio für Dokumentarfilme, 1990.

¹⁰⁸ *Makulatura (Makulatur)*, reż. Kerstin Süske, DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«, 1989.

¹⁰⁹ Pełny tytuł filmu to: *Wir sind das Volk-Liebe kennt keine Grenzen*, reż. Thomas Berger, Constantin Film Produktion, Olga Film GmbH (München), Sat.1, 2007. Dwuczęściowy film telewizyjny, emisja na Sat. 1, październik 2008.

zachodnioniemieckiej, daje mu możliwości zasięgania informacji. Obecność dziennikarzy, kamer telewizyjnych (telewizji zachodniej) chroniła demonstrantów przed przemocą. Kamery telewizyjne, a także teren należący do kościoła, budynki kościelne prezentowane są jako symbole przestrzeni wyłączanej z jurysdykcji przemocy. Reporterzy robiący zdjęcia podczas tzw. poniedziałkowych demonstracji w Lipsku¹¹⁰ są jednymi z bohaterów fabularyzowanego dokumentu *Das Wunder von Leipzig*¹¹¹ (2008), przedstawiającego przebieg wydarzeń z października 1989 (chodzi tu o demonstrację w dniu 9 października 1989 roku w Lipsku, podczas której siły porządkowe nie zareagowały). Fotoreporterzy, dziennikarze z kamerami są w filmie dysponentami spojrzenia na tłumy. Warto też przy okazji medialnego kontekstu zaznaczyć, że w jednej ze scen filmu pastor przegląda nagranie wideo, na którym widać tłumienie demonstracji na Placu Tian'anmen w Pekinie.

Richard Schechner w pracy *Przyszłość rytuału*, w rozdziale zatytułowanym *Ulica jest sceną*, pisze o Placu Tian'anmen i murze berlińskim jako o scenach dramatu rewolucyjnego. Na obu tych scenach dramat ten ma całkiem inny finał, lecz przebieg jakże podobny. Sceny te są miejscami wyjątkowymi ze względu na swoje historyczne i symboliczne znaczenie. W przestrzeni miejskiej oba miejsca są punktem styku oraz nawiązywania relacji między obserwatorami a uczestnikami spektaklu, są kluczowe dla zaprezentowania symbolicznej siły przez tych, do których należeć będzie władza.

„W Pekinie i w całych Chinach dreszcz przejmował ludzi na widok kipiącej choreografii na Placu Tian'anmen; w całej wschodniej Europie odpowiadano na to, co działo się przy Murze Berlińskim. Oficjalne kierownictwo przestaje wtedy stanowić centrum uwagi, nie panuje dłużej nad środkami wywoływania i kontroli publicznych obchodów. Władza organizowania publicznej zabawy przechodzi w ręce nowych przywódców, często zupełnie zwykłych ludzi [...]. Telewizja produkuje i reprodukuje takie ludowe dramaty, powtarzając bez końca pewne najbardziej ich teatralne kęsy [...]"¹¹².

Materiał telewizyjny, zawierający zdjęcia z Pekinu, jest w filmie *Das Wunder von Leipzig* przemycany, chroniony, naraża się dla niego życie. Dodatkowo, ten konkretny wizualny

¹¹⁰ Demonstracje w Lipsku odbywały się w każdy poniedziałek, począwszy od września 1989 roku; 23 października 1989 liczba demonstrujących osiągnęła 300 tysięcy.

¹¹¹ *Das Wunder von Leipzig. Wir sind das Volk*, reż. Matthias Schmidt, Sebastian Dehnhardt, 2008. Koprodukcja telewizyjna (m.in. MDR), dystrybucja ARTE.

¹¹² Richard Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. Tomasz Kubikowski, Warszawa 2000, s. 89 oraz s. 94.

materiał zostaje wpleciony w opowieść o demonstracjach w NRD, co stanowi powtórzenie i utrwalenie sekwencji obrazów tzw. „Jesieni Ludów” roku 1989.

W filmie *Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel* wspomina się o wyludnionych wieczorem ulicach i zwyczaju oglądania przez obywateli NRD zachodniej telewizji¹¹³. W wielu filmach pojawia się motyw społecznej praktyki telewizyjnej, wspólnego rodzinnego oglądania. Bohaterowie filmowi dowiadują się o przebiegu wydarzeń „Jesieni Ludów” z odbiorników telewizyjnych, nadto telewizja i jej programy są ważną częścią socjalistycznej codzienności w obrazie filmowym takich filmów jak: *Słoneczna Aleja*¹¹⁴ (1999), *Good Bye, Lenin!*¹¹⁵ (2003), czy nawet *Życie na podsłuchu*¹¹⁶ (2006), w którym w jednej ze scen, bohater filmu, funkcjonariusz Stasi, zasiada przed telewizorem podczas posiłku, ale nie ogląda programu zachodniej telewizji, lecz program informacyjny telewizji NRD.

Telewizja zachodnioniemiecka mogła być odbierana na terenie Niemieckiej Republiki Demokratycznej, co było powodem żartów i anegdot (na przykład dotyczących anten naziemnych masowo zakładanych przez mieszkańców: w razie zgubienia się na terenie NRD, anteny telewizyjne wyznaczają kierunek zachodni). Oglądanie telewizji jednakże, jak wskazuje Duncan Smith w *Walls and mirrors. Western representations of really existing German socialism in the German Democratic Republic*¹¹⁷, było fenomenem dość złożonym i wspartym na sieci wzajemnych zależności w zakresie produkcji oraz odbioru przekazów po obu stronach muru. Oglądanie telewizji z RFN, zakazane na terenie NRD (choć praktykowane), umożliwiała telewidzom zapoznanie się nie tylko z treściami telewizyjnymi, lecz także z ich zachodnią formą estetyczną. Telewizja wschodnioniemiecka prezentowała zresztą w ramach swojego programu wybrane fragmenty z zachodniej telewizji w specjalnym programie pt. *Czarny kanał* (*Der Schwarze Kanal*), nadawanym od 21 marca 1960 do 30 października 1989. Wybrane fragmenty z telewizji RFN poddawane były w *Czarnym kanale* propagandowej obróbce pod względem

¹¹³ Małżeństwo Bratfisch włącza około godziny 20.00 program telewizji zachodnioniemieckiej ARD: *Tagesschau* (przegląd wydarzeń dnia) i z niego dowiaduje się o otwarciu granicy.

¹¹⁴ *Słoneczna Aleja* (*Sonnenallee*), reż. Leander Haußmann, Boje Buck Produktion / Sat. 1 / ö-Film, 1999.

¹¹⁵ *Good Bye, Lenin!* reż. Wolfgang Becker, X-Filme Creative Pool, WDR, 2003.

¹¹⁶ *Życie na podsłuchu* (*Das Leben der Anderen*), reż. Florian Henckel von Donnersmarck, ARTE / BR/Creado Film/ Wiedemann & Berg Filmproduktion, 2006.

¹¹⁷ Duncan Smith, *Walls and mirrors. Western representations of really existing German socialism in the German Democratic Republic*, Lanham 1988.

komentarza i nadania im spójnej formuły telewizyjnych wiadomości (co ważne, program był rodzajem odpowiedzi na zachodnioniemiecki program z okresu zimnej wojny)¹¹⁸. NRD jest przestrzenią walki ideologicznej między ośrodkami medialnymi, oddającą pole zachodniej perspektywie, również w kontekście wytwarzania konsumpcyjnych zachowań i nawyków (co nie było bez znaczenia dla sieci zarządzanych przez państwo wschodnioniemieckich sklepów z towarami z Zachodu, tzw. *Intershops*)¹¹⁹. Skutkowało to wytworzeniem się ciekawej mieszanki znaczeniowej w obrębie przekazów, pochodzących z dwóch źródeł: miejscowego i zachodniego. W filmie *Jana und Jan*¹²⁰ (1991/1992) młodzież w świetlicy ogląda – na przemian – wieczorynkę i zachodnie wiadomości. Duncan Smith znajduje we wschodnioniemieckim oglądaniu aspekt ideologiczny – Zachód zostaje wpisany, wbudowany w telewizję NRD:

„Nie ma nic rewolucyjnego w telewizji RFN. Narracyjna, korzystająca ze światel, kątów widzenia tradycyjnie, w sposób odpowiadający powszechnym standardom produkcji telewizyjnej, konserwatywna w obrębie komunikatów i form. [...] Widz z NRD nie będzie zszokowany przez obrazy telewizyjne, ale przez to, co komunikują. I to, co mówią jest akurat odwrotnością tego, co mówią obrazy telewizji NRD. Podskórna jedność form sugeruje jednak bardziej nieobecność niż obecność różnic między dwoma systemami. NRD jest już tym, czym RFN chciałaby być”¹²¹.

Ta interesująca podwójność widzenia stawia telewidzów z NRD w bardzo szczególnej pozycji, która reprezentowana jest symbolicznie w kinie. Przywoływana *Makulatura* prezentuje widzenie jednocześnie z dwóch stron: z jednej strony przygotowania i relacje z festynów z okazji czterdziestolecia NRD w obiektywie kamery, a z drugiej strony, obnażenie tandetności, fasadowości przedsięwzięcia i fiasko święta NRD. Sunil Manghani stwierdza (częściowo przytaczając słowa Dietera Buhla):

„Podczas gdy reżim celebrował parady i złowrogie przemówienia, «zachodnia telewizja chwytła mało radosne nastroje społeczne» i od tego punktu «Niemcy z

¹¹⁸ Oglądalność programu 1 maja 1989 wynosiła zaledwie 0,5 procenta. O programie, zob. Michael Meyen, *Denver Clan und Neues Deutschland. Mediennutzung in der DDR*, Berlin 2003.

¹¹⁹ Zob. Duncan Smith, dz. cyt.

¹²⁰ *Jana und Jan*, reż. Helmut Dziuba, DEFA-Studio Babelsberg GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1991/1992.

¹²¹ Duncan Smith, *Walls and mirrors...* dz.cyt., s. 200.

NRD mogli obserwować we własnych pokojach przed telewizorami, jak dramatycznie ich ciemżyciele tracą władzę»¹²².

W optyce filmowej materiały wschodnioniemieckiej wytwórni Defa z ostatnich dni NRD zdradzają tę świadomość bardzo wyraźnie. Co więcej, oglądanie telewizji przedstawione zostaje jako szczególna „miejscowa” praktyka, rodzaj rytuału, jeden z elementów codzienności, ale i miejsce wspólne dla Niemców z Zachodu i Wschodu. Za pomocą i dzięki telewizji odbywa się też percepcja wzajemna dwóch krajów. W wypadku wydarzeń listopada 1989 roku wykorzystywanie obrazów telewizyjnych w nurcie filmów o murze wpisuje upadek muru w kontekst medialny ponad podziałem między systemami politycznymi, jest konsekwencją mediatyzowania wydarzenia historycznego i cechą współczesnej rzeczywistości społecznej. Na tyle czytelną, że realizatorzy filmu *Good Bye, Lenin!* zdecydowali się na manipulacji medialnym przekazem oprzeć część filmowej fabuły.

Akcja filmu dzieje się w roku 1989 w NRD, matka głównego bohatera, socjalistyczna aktywistka, widząc syna uczestniczącego w jednej z jesiennych demonstracji w Berlinie, doznaje wstrząsu. Jej stan jest poważny, musi unikać emocji. Syn stara się ją chronić, próbując oszczędzić jej groźnych wzruszeń, związanych z właśnie rozgrywającą się w kraju transformacją polityczną. W tym celu zaprzecza dokonującym się zmianom, tworząc w mieszkaniu skansen państwa NRD w jego codziennym wymiarze, oszukując de facto matkę za sprawą sprytniej i wiarygodnej maskarady. Realizuje wraz z kolegą alternatywne wiadomości telewizyjne, w których uwiarygodnia ewentualne luki w niesfornej codzienności, które co i raz rysują się na tworzonym przez chłopaka fikcyjnym porządku, a które mogłyby chorej kobiecie przysporzyć zmartwień lub co najmniej wątpliwości.

Bohater filmu poddaje historię dziejącą się za oknem medialnemu recyklingowi, formułuje własną jej wizję, uzupełniając o komentarz, który obdarza znane obrazy innym znaczeniem. I tak na przykład: tłumy ludzi szturmujące ambasady, biegnące przez granicę to nie przewrót polityczny, ale obywatele RFN, uprawnieni na mocy decyzji władz do

¹²² Sunil Manghani, *Image critique & the fall of the Berlin Wall*, dz.cyt. s. 50. Dieter Buhl, *Window to the West: How television from the Federal Republic influenced events in East Germany*, The Joan Shorenstein Barone Center, Discussion Paper D-5, s.1-9. Tekst Buhla dostępny na: http://shorensteincenter.org/wp-content/uploads/2012/03/d05_buhl.pdf, 28.08.2012. W tym ujęciu telewizja RFN była ważnym elementem w przewrocie politycznym.

zamieszkania w szczęśliwym kraju, jakim jest NRD, biegną, by rozpocząć w nim nowe życie. Te same obrazy – uciekających przez granicę – opatrzone komentarzem nabierają przeciwnego znaczenia.



II. 11 Fikcyjne wiadomości telewizyjne – film *Good Bye, Lenin!*, reż. Wolfgang Becker (2003)

Wiadomości telewizyjne manipulowane przez bohatera wskazują na dwie ważne cechy użycia obrazów telewizyjnych w filmie niemieckim: prezentowane są w kontekście wspólnego oglądania, codziennego, rodzinnego rytuału, są emocjonalnym, skondensowanym wizualnym substytutem wydarzenia historycznego, które ma wpływ na filmowych bohaterów, warunkuje ich działania. Przy tym film *Good Bye, Lenin!* prezentuje użycie telewizji na dwóch poziomach: opowieści, która przedstawiana jest matce młodego bohatera filmu (za pomocą fałszywych telewizyjnych komunikatów) oraz rzeczywistej, ukrywanej przed matką bohatera. W tym kontekście opowieść o transformacji jest opowieścią o zaprzeczaniu realności na poziomie obrazowym, manipulowaniu obrazem. Otwiera przy tym perspektywę spojrzenia na kino niemieckie, opowiadające o rzeczywistości NRD jako rzeczywistości opartej na inscenizacji.

Rozdział 3

Odgrywanie NRD i życie jako spektakl

Metaforyka teatralnej sceny, inscenizacja, odgrywanie działań i ich obserwowanie z pozycji widowni pojawiają się jako motywy kluczowe w filmach prezentujących problematykę państwa NRD i przemiany roku 1989. Przy tym chodzi również o filmy istotne dla niemieckiej kinematografii, popularne nie tylko w Niemczech, ale i na świecie, jak chociażby wspomniany *Good Bye, Lenin!* czy *Życie na podsłuchu*. Motywy wpłatające w narrację filmową metafory spektaklu teatralnego, pozwalające odczytywać rzeczywistość przedstawioną filmu w kategoriach społeczeństwa w wymiarze teatralnym (według propozycji Ervinga Goffmana) są nie do przeoczenia. Odniesienia teatralne, dramatyczne obecne są w filmach w sposób dosłowny, ale również w sensie proponowanym przez Goffmana¹²³, kiedy rzeczywistość społeczna widziana jest za pomocą terminologii teatralnej, gdzie działania i osobowość jednostki zostają wyrażone na sposób sceniczny, gdzie się występuje i odgrywa.

Nawiązania do grania ról, teatralizacji codzienności pojawiają się w filmie *Słoneczna Aleja* na dwóch poziomach: estetycznym, związanym z filmową formą oraz znaczeń poszczególnych elementów świata przedstawionego. Bohater filmu Haußmanna, nastolatek Michael, mieszka w Berlinie przy krótszym końcu Alei Słonecznej niedaleko muru, po stronie wschodniej.

„Na przykład nie mógł się nigdy nadziwić, że mieszka przy ulicy, której numeracja zaczyna się od 379. Tak samo nie mógł się przyzwyczaić do codziennych upokorzeń w postaci szyderczych śmiechów z platformy widokowej po zachodniej stronie, witających go zawsze, gdy wychodził z domu – całe wycieczki szkolne krzyczały, gwizdały i wołały: «Patrzcie, patrzcie prawdziwy dederon!» albo «No, dederonku, zrób ładnie pa pa, pstrykniemy ci fotkę!»”¹²⁴.

Współtwórca filmu, pisarz Thomas Brussig, opracowując tekst literacki i scenariusz opowieści o codzienności po „gorszej” stronie muru, nasycił go elementami, dzięki którym życie głównego bohatera filmu i książki balansuje pomiędzy poczuciem realności a

¹²³ Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, oprac., słowo wstępne Jerzy Szacki, Warszawa 2000.

¹²⁴ Thomas Brussig, *Aleja Słoneczna*, przeł. Alicja Rosenau, Wołowiec 2002, s. 8.

fikcjonalnością. Świadomość bycia wystawionym na pokaz, na dosłowną obserwację z platform widokowych pojawia się w filmie nie raz. Bohater, marzący o karierze muzyka scenicznego, wraz z przyjaciółmi bawi się z tym spojrzeniem Zachodu, **odgrywając** przed obiektywami aparatów na przykład **rolę** umierającego z głodu. Aby przekonać do siebie dziewczynę Miriam, spisuje w nocy fikcyjne pamiętniki, konstruując historię swego życia tak, by zaimponować ukochanej.

Twórcy najpopularniejszego niemieckiego filmu roku 1999¹²⁵, przedstawiający NRD w formule zabawnej opowieści o dorastaniu i wyobrażeniach młodego bohatera, odwołują się do wschodnioniemieckiej popkultury. W kilku scenach *Słonecznej Alei* pojawiają się odniesienia do filmowych wątków westernowych i jest to o tyle interesujące, że wątki związane z Dzikim Zachodem pełniły ważną rolę w pejzażu kulturowym Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Wschodnioniemiecka wytwórnia Defa stworzyła własny nurt tzw. *Indianerfilme*, prezentujący wyobrażenia o realiach życia plemion indiańskich¹²⁶.

Recepcja kultury Indian Ameryki Północnej i amerykańskiej kultury popularnej wykorzystującej wątki westernowe w okresie socjalizmu daje się zauważyć w każdym z krajów Bloku Wschodniego, można wskazać nawet pewne punkty zbieżne, a są nimi m.in. powstanie ruchów indianistycznych, adaptowanie do miejscowej produkcji filmowej motywów westernowych, szczególne zainteresowanie postaciami Indian (popkulturowe figury Indian i kowbojów wykorzystywane do propagandowej gry)¹²⁷. W kontekście ruchów indianistycznych Niemiecka Republika Demokratyczna była dość pionierska. Już w końcu lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku formują się tam kluby zapaleńców, oficjalnie

¹²⁵ Film *Słoneczna Aleja* zgromadził dwumilionową widownię, lecz także wywołał różne głosy w dyskusji na temat banalizowania rzeczywistości NRD, zob. Helen Cafferty, *Sonnenallee: Taking comedy seriously in unified Germany*, w: *Textual responses to German unification. Processing historical and social change in literature and film*, red. Carol Ann Costabile-Heming, Rachel J. Halverson, Kristie A. Foell, Berlin 2001.

¹²⁶ Zob. Klaus Wischnewski, *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg 1946-1992*, Berlin 1994, na: <http://www.filmportal.de/material/klaus-wischnewski-ueber-den-defa-indianerfilm>, 21.07.2012.

Dwa nurty filmowe opowiadające o Indianach i Dzikim Zachodzie w Niemczech (choć więcej miejsca poświęcam NRD) przedstawiam w artykule *Oblicza Indianina z niemieckich westernów*, na: <http://www.filmweb.pl/news/POWI%C4%98KSZENIE+Oblicza+Indianina+z+niemieckich+western%C3%B3w-49997>, 12.07.2012. Tekst został wyróżniony w XIII Konkursie o nagrodę im. Krzysztofa Mętraka, publikowany również jako: *Dwa oblicza Indianina*, na: <http://9mff.enh.pl/artykul.do?id=329>, 12.07.2012.

¹²⁷ Tu przytaczam fragmenty referatu przygotowanego do druku: Marta Brzezińska, *I ty zostaniesz Indianinem, czyli mit Dzikiego Zachodu i kultura Indian Ameryki Północnej w komunistycznej Europie Środkowo-Wschodniej (na wybranych przykładach)*, referat wygłoszony na konferencji międzynarodowej *Komunizm na peryferiach – rubieże ideologii i rzeczywistości społecznej*, Spała 25-27 marca 2011.

zaszeregowywane jako grupy hobbystów kultywujących sztukę ludową¹²⁸. Warto zaznaczyć, że ruchy te podlegają dynamicznemu rozwojowi. Pielęgnuje się i odtwarza nie tylko tradycje Indian, ale zainteresowanie obejmuje stopniowo również amerykański proletariatus, czyli białych bohaterów Dzikiego Zachodu, kowbojów i pionierów (szczególnie, gdy w NRD pojawia się Amerykanin z urodzenia, a rewolucjonista z wyboru, Dean Reed, czyli „Czerwony Elvis”¹²⁹). Powstaje wiele klubów, grup indianistycznych, zapoczątkowane i regularnie organizowane są zloty, lecz hobby natrafia prędko na politykę. Wschodnioniemieccy indianiści wspierają protesty i walkę AIM (American Indian Movement i zajęcia w Wounded Knee w roku 1973), co jest przyjmowane z aprobatą przez władze, nagłaśniane i wykorzystywane w celach propagandowych, kierowanych przeciwko władzom amerykańskim. Grupy indianistyczne, choć akceptowane jako rodzaj socjalistycznego hobby, podlegają też inwigilacji i kontroli ze strony państwa¹³⁰.

Przygotowywanie kostiumów, przebieranie się, zbieranie rekwizytów i w końcu ucieczka do innego niż obowiązujący stylu życia stało się ważnym elementem socjalistycznej codzienności, w której subkultury okazywały się namiastką wolności, przestrzenią ekspresji. Przynależność do subkultur, grup zorganizowanych wokół muzyki czy tańca (inspirowanych bądź pochodzących z kultury amerykańskiej czy szerzej, zachodniej), była przez państwo kontrolowana, lecz to nie przeszkadzało jej członkom na tworzenie czegoś w rodzaju zrębów undergroundu, kultury alternatywnej.

W dokumentalnym filmie *Nadchodzimy*¹³¹ (2006) przedstawiony zostaje ruch tancerzy break dance w NRD, z początku kompletnie nieakceptowany, bo powstały pod wpływem kultury amerykańskiej. Jeden z bohaterów filmu mówi żartobliwie: „W 1984 roku w Dessau pozostawał ci wybór między trzema głównymi subkulturami. Mogłeś być break dancerem albo być fanem zespołu Depeche Mode, który wtedy akurat się pojawił, albo mogłeś należeć do tych gości noszących sandały i dzinsy. Nie cierpieliśmy ich, bo mieli w zwyczaju ganiać za nami... Zawsze starali się szarpnąć za daszki naszych czapek,

¹²⁸ Na ten temat, zob. także: Peter Wensierski, *Der Wilde Westen der DDR*, „Spiegel Online”, na:

http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/2255/der_wilde_westen_der_ddr.html, 1.07.2011

¹²⁹ Przywołuję tutaj tytuł filmu dokumentalnego poświęconego Reedowi, zob. *Der Rote Elvis*, reż. Leopold Grün, Totho cmp GmbH, 2006/2007.

¹³⁰ Cyt. za: Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer, *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*, Frankfurt 2008.

¹³¹ *Nadchodzimy (Here we come)*, reż. Nico Raschick, Filmakademie Baden-Württemberg, 2006. Film występuje również pod tytułem: *Here we come - Breakdance in der DDR*.

pewnie dlatego, że wyglądaliśmy tak ładnie i kolorowo”. Break dance staje się dość ciekawym przykładem spontanicznych działań społecznych poza oficjalną sceną organizowaną przez państwo, chociaż – podobnie jak wypadku ruchów indianistycznych – podlegał z czasem konieczności dostosowania się i przyjęcia maski społecznej użyteczności, naciskom języka propagandowego oraz ostatecznie – komercjalizacji.

Podobnie postawa władz wobec westernu jako elementu amerykańskiej popkultury była dość dwuznaczna: był to element rozrywki niebezpiecznej, bo kształtującej ewentualnych prowokatorów¹³². Później, w okresie liberalizacji, nastąpiło powolne otwarcie na westernowe kino i literaturę. Nastąpiła też zmiana stanowiska pociągająca za sobą zainteresowanie tą filmową formą, za sprawą odkrycia jej podatności na manipulację, możliwość wykorzystania, dostosowania westernowych wątków do wymogów ideologicznych państwa komunistycznego.

Dostrzec można tutaj ciekawy paradoks: z jednej strony szczególna (i atrakcyjna) filmowa forma ewidentnie kojarzyła się z symboliką amerykańskiej wolności, indywidualizmem, retoryką otwartej przestrzeni i przygody, z drugiej strony ta sama atrakcyjność służyć mogła transportowaniu znaczeń i sensów dotyczących sprawiedliwości i porządku w pożądanym rozumieniu. To, co stanowiło pociągającą egzotykę (oraz składało się na reprezentację zachodniego sposobu życia), służyć mogło do transmisji znaczeń z punktu widzenia ideologii komunistycznej, tak pod względem formy jak i treści. Porządek świata Dzikiego Zachodu interpretowany jako konflikt szlachetnych czerwonoskórych z kapitalistycznym najeźdźcą stał się centralnym motywem, eksploatowanym po wschodniej stronie żelaznej kurtyny, a postać Indianina stała się intrygującym elementem w walce na znaki. *Słoneczna Aleja* jest filmem, który dotyka relacji NRD – RFN poprzez akcentowanie podobieństw i różnic, nawiązania do kultury popularnej i życia codziennego. Odwołania do westernu i innych związanych z kulturą Zachodu elementów kultury popularnej nie jest przypadkowe, nie jest też wyłącznie związane z konwencją nostalgicznego wspomnienia dzieciństwa i młodości. Wyobrażenie o Ameryce prezentowane w westernach okazywało się możliwe do dwuznacznego odczytania na zasadzie obnażenia fałszywości, fasadowości

¹³² Np. w użyciu wizualnej propagandy NRD następuje powiązanie obrazu uczestników antykomunistycznego powstania w 1953 roku jako prowokatorów wychowanych na *niezdrowej* rozrywce westernu i amerykańskiej popkulturze; Zob. Uta G. Poiger, *Jazz, rock and rebels. Cold War politics and American culture in a divided Germany*, Berkeley 2000.

amerykańskiego mitu lub odwrócenia znaczenia jego elementów. Western mógł czytelnie przedstawić model kapitalistycznego świata opartego na pogoni za zyskiem, wzajemnej wrogości i nienawiści, świat niemoralny, brutalny i niebezpieczny. A z drugiej strony, bohaterowie westernu (również wszelkiego typu bandyci, renegaci i buntownicy) mogli być atrakcyjni jako ci, którzy przeciwstawiają się kapitalistycznym instytucjom, sabotują je, idą własną ścieżką, podważając proponowany ład¹³³. Fascynacja bohaterów *Słonecznej Alei* zachodnią kulturą popularną jest zgodna z fascynacją rodzimymi przetworzeniami tejże.

Warto też zauważyć, że w NRD figura Indianina przywoływała znaczenia związane z ucieczką od rzeczywistości, wolnością, innym sposobem życia, lecz także – z rezerwatem, symboliką niewoli i zamknięcia oraz z zagrożeniem. Plakat filmowy, wyobrażenie Indianina, widoczny w scenograficznej przestrzeni *Słonecznej Alei* otwiera na złożoną interpretację tego wątku.

Zachodnioniemiecka kinematografia zrealizowała w latach sześćdziesiątych XX wieku popularny cykl filmowych adaptacji powieści Karola Maya, co zbieгло się w czasie z rozpowszechnianiem w Europie (choć nie wszędzie) słynnych amerykańskich filmów westernowych, jak *Siedmiu wspaniałych* z roku 1960. Bezsilna wobec popularności i siły opowieści o Dzikim Zachodzie, kinematografia po wschodniej stronie granicy, rozpoczęła realizację swojej własnej seryjnej wersji opowieści o Indianach i białych przybyszach w roku 1966 tytułem *Synowie wielkiej niedźwiedzicy*. Friedrich von Borries i Jens-Uwe Fischer w książce *Sozialistische Cowboys*¹³⁴, tak o tym piszą:

„W kontraście do zachodnioniemieckich filmów na podstawie Maya westerny Defy miały być wierne prawdzie historycznej, czyli zaprezentować prawdziwy, realistyczny obraz walki Indian z kapitalizmem. Był to sposób na wyjaśnienie i odkrycie przed widownią mechanizmów imperializmu, kolonializmu i polityki eksterminacji w kontekście klasowym”¹³⁵.

W związku z tym, że Karol May był w NRD pisarzem zakazanym (do czasu – w początkach lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku NRD powraca do Maya) realizatorzy czerpali z różnych źródeł, m.in. miejscowej literatury młodzieżowo-historycznej (Liselotte Welskopf-Henrich), motywów prozy Jamesa Fenimore’a Coopera, opierali się na faktach

¹³³ Zob. tamże.

¹³⁴ Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer, *Sozialistische Cowboys...* dz. cyt.

¹³⁵ Tamże, str. 48.

historycznych i biografiach. Wielcy wodzowie indiańscy, życie plemion i walka o wolność dominowały w filmowym obrazie, a na odtwórcę głównej roli wybrano aktora pochodzącego z Serbii, Gojko Miticia, który zyskał status gwiazdy. Romantyczno-przygodowej formule zachodnioniemieckiej produkcji filmowej przeciwstawiono reżyserowaną w realistycznym stylu quasi-etnograficzną wizję indiańskiej społeczności. Przykład tych dwóch produkcji – wschodnioniemieckiej i zachodnioniemieckiej służyć może jako ilustracja propagandowej wymiany ciosów, jaka toczyła się między dwiema stronami muru na polu kultury popularnej. Obie strony obserwowały się i słuchały bacznie, przypatrując się repertuariowi kin (a także literaturze czy modzie):

„Władze NRD usiłowały grać na zachodnioniemieckim strachu przed amerykańską kulturą. [...] Jedną czwartą z czterystu amerykańskich filmów, które zachodnioniemiecki rynek musiał wchłonąć, stanowiły westerny. W NRD nie wyświetlano amerykańskich westernów do roku 1963, i w ciągu lat pięćdziesiątych władze nie przestawały atakować amerykańskich i zachodnioniemieckich władz za wystawianie niemieckiej młodzieży po obu stronach granicy na oddziaływanie filmowych opowieści gangsterskich i westernowych”¹³⁶.

Film *Słoneczna Aleja* za sprawą szczególnej scenografii przypomina plan filmowy lub teatralną scenę, gdzie między dekoracjami wiatr przegania jakieś kartki, śmieci i tak charakterystyczne dla pejzażu westernu kępy suchej trawy tumbleweed¹³⁷. To jest szczególnie czytelne w ostatniej scenie, gdy obraz staje się monochromatyczny a rzeczywistość świata przedstawionego filmu pustoszeje, jak studio, z którego wyszli aktorzy. Wcześniejsza sekwencja prezentuje upadek muru berlińskiego w tanecznej konwencji: roztańczony tłum przekracza granicę, po krótszej stronie Alei Słonecznej pozostały jedynie dekoracje. Może zawsze tam były tylko dekoracje?

Helen Cafferty pisze tak o tym aspekcie filmu:

„Akcja *Słonecznej Alei*, kwintesencji *Berlinfilmu*, ma miejsce na specjalnym planie skonstruowanym w studiu Babelsberg, przedstawiającym fragment ulicy,

¹³⁶ U. G. Poiger, *Jazz, rock and rebels. Cold War politics and...* dz. cyt., s. 55.

¹³⁷ Zwracam uwagę na ten marginalny, ale zastanawiający element scenografii w artykule: *Oblicza Indianina z niemieckich westernów*, „Filmweb.pl”, na: <http://www.filmweb.pl/news/POWI%C4%98KSZENIE+Oblicza+Indianina+z+niemieckich+western%C3%B3w-49997>, 12.07.2012.

sąsiadującej z przejściem granicznym. Berlin został odtworzony z dbałością o detale. Jednocześnie zwraca uwagę jego konstrukcja rodem z filmowego studia. Tumbleweed przetaczają się przez ulicę, ironicznie sugerując brak życia *im wilden Osten* (na Dzikim Wschodzie), jednocześnie podpowiadając fikcyjny i wyobrażony krajobraz. Scenografia komunikuje, abyśmy poszukiwali prawdy w fikcji, a nie w historii”¹³⁸.



II. 12 Na berlińskiej ulicy jak na prerii – film *Słoneczna Aleja*, reż. Leander Haußmann (1999)

Bohater *Słonecznej Alei*, Micha, akceptuje swoją rolę jako „dederona”, wystawia się na pokaz ze świadomością odgrywania swojej roli społecznej i swojej wschodnioniemieckiej tożsamości, może nie tyle „Niemca drugiej kategorii”¹³⁹, lecz będącego figurą prezentującą bardzo dwuznaczne podejście do fałszu i prawdy. W końcu Micha zdobywa serce Miriam, posługując się sporządzonymi naprędce fałszywymi dziennikami, a ulica przy murze berlińskim to tylko papierowe **dekoracje**. Elementy związane z Dzikim Zachodem to również sposób na zaakcentowanie niedojrzałości, symboliki dzieciństwa. W tym znaczeniu upadek muru i NRD byłby wyczekiwaną dojrzałością, a film akcentowałby przejście od fikcjonalności do autentyzmu.

¹³⁸ Helen Cafferty, *Sonnenallee: Taking comedy seriously in unified Germany*, w: *Textual responses to German unification. Processing historical and social change in literature and film*, dz. cyt. s. 267.

¹³⁹ Za tytułem artykułu Gordona Charlesa Rossa, powstałego w oparciu o badania ankietowe na temat tożsamości Niemców z NRD. Zob. *Second-class Germans? National identity in East Germany*, w: *East German distinctiveness in a unified Germany*, red. Jonathan Grix, Paul Cooke, Birmingham 2002.

W filmie *Helden wie wir*¹⁴⁰ (1999) na podstawie powieści Thomasa Brussiga pod tym samym tytułem¹⁴¹, problem dobrze wykonanej roli i spełnienia w konformizmie zostaje przedstawiony na tle realiów NRD. To rzeczywistość widziana ze szczególnej perspektywy – współpracownika tajnej policji Stasi. Film zachowuje groteskową formułę powieści opartej na wzorcach opowieści rozwojowej i łotrzykowskiej. Bohater historii, obywatel NRD, Klaus Uhltscht, „figura niczym Forrest Gump” – jak porównuje brytyjski germanista Paul Cooke¹⁴², znakomicie odnajduje się w roli funkcjonariusza Stasi, a jego życie właściwie rozwija się równoległe z historią kraju. Co więcej i co ciekawe, film opowiedziany zostaje z uwzględnieniem dwóch poziomów – jednym jest fabularna historia życia głównego bohatera, a drugim jest opowieść o manipulacji filmowym obrazem.

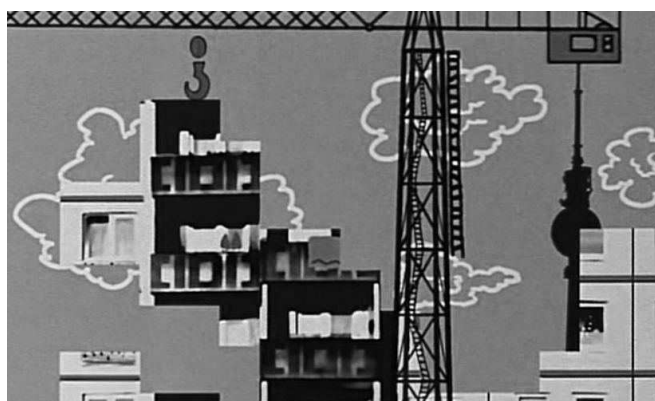
Bohater *Helden wie wir*, Klaus, dorasta w szczęśliwym kraju i sam również jest szczęśliwy, informuje o tym filmowy montaż, przeplatając tłumy wiwatujących na ulicach i wypełnione po brzegi sale zgromadzeń, oraz zadowoloną minę chłopca. Za oknami pokoju rodziców w mieszkaniu, w którym mieszka Klaus nie widać krajobrazu, realnego świata na zewnątrz, lecz przesuwają się kolorowe plansze, jak z animowanego filmu, a w centralnym miejscu stoi włączony bez przerwy telewizor. Za oknem mieszkania, za sprawą animowanego tła, przesuwają się obrazy: trwa budowa, dźwigi wznoszą wciąż nowe budynki.

Sytuacje fabularne przeplatane są fragmentami autentycznych nagrań, defilady i przemówienia z różnych okazji znaczą lata dorastania bohatera. Szkoła, służba wojskowa i praca w Stasi to kolejne role do odegrania na tle idealnych dekoracji. W jednej ze scen ojciec Klause bierze udział z defiladzie, stojąc w mundurze na platformie przedstawiającej Bramę Brandenburską. Mężczyzna wznosi dłoń w socjalistycznym pozdrowieniu skierowanym w kierunku trybuny, z której na pozdrowienie odpowiadają rządzący. Używanie tego rodzaju symboliki w filmie sugeruje interpretowanie historii NRD jako kraju defilad i celebrowania rytuałów państwowości, poprzez emblematykę, która spaja społeczeństwo.

¹⁴⁰ *Helden wie wir*, reż. Sebastian Peterson, Senator Film Produktion, 1999.

¹⁴¹ Powieść Thomasa Brussiga (której tytuł w języku polskim jest tłumaczony jako *Bohaterowie jak my*), ukazała się w 1995 roku. Fragmenty w języku polskim ukazały się w jednym z numerów miesięcznika „Tygiel kultury”. Zob. „Tygiel kultury” 7-9/2005; fragment przełożył Bartek Pytlas.

¹⁴² Paul Cooke, *Literature and the question of East German cultural identity since the Wende*, w: *East German distinctiveness in a unified Germany*, dz. cyt., s. 159.



Il. 13 Dekoracje i gesty – film *Helden wie wir*, reż. Sebastian Peterson (1999)

Wydarzenia 9 listopada 1989 są (w książkowej, a także filmowej narracji), zasługą Klausa. Film rozpoczyna się sceną, w której bohater zza kadru informuje o tym, że to on „otworzył mur”. Faktycznie, widać go wśród tłumu wiwatujących, przechodzących na zachodnią stronę granicy, gdy dumnie kroczy, odbierając pozdrowienia. Idzie bez spodni i

bielizny, prezentując z radością swoją nagość, która zrobiła tak piorunujące wrażenie na strażnikach, że nie byli w stanie pilnować muru. Autentyczne archiwalne ujęcia z listopada 1989 przeplecione są ze scenami aktorskimi ze skutecznością mock-dokumentu. Kluczowa scena przedstawia się następująco: Klaus wspina się na ogrodzenie przejścia granicznego, stoi w świetle reflektora niczym na scenie teatralnej, powoli się rozbiera, strażnicy patrzą w osłupieniu i... ustępują przed napierającym tłumem. W następnym ujęciu ludzie wdrapujący się na mur zdają się powtarzać ten **gest wejścia na scenę**.

Bohater Klaus jest w filmie Petersona dysponentem spojrzenia, w efekcie czego rzeczywistość NRD przekształca się w pogranicze jawy i snu. Sekwencje marzeń na jawie wypaczają obraz społecznej rzeczywistości, zastępując autentyzm czerpaniem z formuły programów telewizyjnych (na przykład scena przedstawiająca służbę bohatera w wojsku, utrzymana w formie telewizyjnego filmu o dzielnych stróżach prawa i porządku). W warstwie estetycznej częste jest celowe zacieranie różnicy między materiałem filmowym różnego pochodzenia. Tego rodzaju zabiegi prezentują bohatera, owego enerdowskiego everymana, myślącego obrazami i przetwarzającego obrazy (w dużej mierze telewizyjne) na potrzeby konstruowania własnej tożsamości, opowieści o sobie samym (istotny element narracji zza kadru). Zwracają także uwagę na proces kształtowania wyobrażeń na podstawie dostępnego arsenału symboli i metafor wizualnych. Działanie to nie jest jednak twórcze, wpisuje się w schemat życia pod dyktando obowiązującego konformistycznego wzoru. Wyjątkiem jest tutaj zachowanie bohatera 9 listopada 1989, które jest wyjściem z roli konformisty i wejściem w rolę groteskowego, ale w końcu bohatera. Posługując się terminologią Goffmana, Klaus porzuca jedną „fasadę” na rzecz drugiej¹⁴³.

W filmie *Good Bye, Lenin!* rzeczywistość NRD zostaje zrekonstruowana z fragmentów obrazów i niepotrzebnych już nikomu sprzętów¹⁴⁴. Bohater filmu, Alex, poddaje je skrupulatnemu recyklingowi, konstruuje z nich codzienność. Co więcej, proponuje rodzinie i sąsiadom odgrywanie przed matką spektaklu życia takiego, jakby nie

¹⁴³ Co ciekawe, film w przeciwieństwie do książki przedstawia bohatera w mniej dwuznacznym świetle, z większą sympatią, por. Paul Cooke, *Literature and the question of East German cultural identity since the Wende*, dz. cyt.

¹⁴⁴ Wątek śmieci, szpargałów, rupieci niekiedy pojawia się w filmach prezentujących świat państwa, którego już nie ma. Podobnie jest na fotografiach: góry starych, niepotrzebnych już, nagle niemodnych, mebli, rzędy samochodów... Co ciekawe, na portalu You Tube można odnaleźć podobne w formie *falszywe* wiadomości telewizyjne. Np. wiadomości obwieszczające m.in. obchody 60-lecia NRD. Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=Sv4ZEoSO7ow>, 22.07.2012.

się nie wydarzyło, jakby nie doszło do obalenia systemu politycznego. Udawanie, zakładanie starych ubrań, tak jak produkowanie przez bohatera fałszywych wiadomości telewizyjnych jest po trosze dziecięcą zabawą, zgrywą, maskaradą. Manghani, pisząc o *Good Bye, Lenin!* i *Helden wie wir*, zwraca uwagę na złożoność użycia w nich obrazów upadku muru berlińskiego – ich eksponowana obrazowość właśnie, manipulacje dokonywane na materiale wizualnym oraz zmieniające się w związku z tym perspektywy ich odczytania, służą pokazaniu przede wszystkim kompleksowości doświadczenia wizualnego w wypadku tego konkretnego wydarzenia, a także zjawiska postrzegania obrazów w ogóle.¹⁴⁵ Obrazów, które służą tutaj jako **dekoracje**, przestrzeń scenograficzna.

Recykling obrazów idzie w parze ze specjalnym traktowaniem przedmiotów codziennego użytku, czyli rekwizytów. Jak podpowiada Markus Kuhn¹⁴⁶ – w *Good Bye, Lenin!* relacje między NRD a RFN przedstawione zostają za pomocą marek produktów, ikonicznych znaków towarowych, opakowań i ich zawartości. To one stają się emblematami równie ważnymi, co archiwalne – filmowe i telewizyjne – obrazy zmiany. Używam tu określenia „emblematy” w rozumieniu Bronisława Baczki – jako wyobrażeń symbolicznych, posiadających potencjał wyrażania, znaków-symboli.

„Forma, w jakiej twórcy filmu inscenizują i posługują się rozpoznawalnymi produktami takimi jak Mocca Fix Gold [...], czy ogórki szpewaldzkie pozwala płynąć filmowi na fali tzw. ostalgii, która charakteryzowała transformacje przeszłości NRD w literackich i filmowych opowieściach takich jak *Słoneczna Aleja*, *Helden wie wir* [...]. Ta ostalgiczność w *Good Bye, Lenin!*, zostaje jednak złamana w taki sposób, że urok tych marek towarowych nie polega tylko na tym, że odbiorca wspomina nostalgicznie, lecz marki i produkty mają funkcję tworzenia iluzji, wspomnień, są katalizatorem fantazji, co zostaje w filmie poddane refleksji poprzez ukazanie rozdziwien między mentalnymi światami wyobraźni a fikcyjną rzeczywistością”¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Sunil Manghani, *Image critique & the fall of the Berlin Wall*, dz.cyt.

¹⁴⁶ Markus Kuhn, *Marken, Mentalitäten und mentale Welten in Narrationen über die Nach-Wende-Zeit*, w: Gerhard Jens Lüdeker, Dominik Orth, *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*, dz. cyt.

¹⁴⁷ Tamże, s. 41. W 2003 roku artysta Aage Langhelle ozdobił tunel metra w Berlinie billboardami z napisem DDR stylizowanym na logo. Na pierwszy rzut oka billboard z napisem: DDR wygląda po prostu jak reklama stacji telewizyjnej lub firmy produkującej sportowe obuwie. Za pomocą stylizowanej czcionki i elementów

Bardzo wyraźne odwołania do metaforyki dramatycznej i teatralnej, na których oparto strukturę filmów, odnaleźć można w filmach *Stein*¹⁴⁸ (1990/1991) i *Stilles Land* – dziełach zrealizowanych przez wschodnioniemieckich reżyserów, i których akcja rozgrywa się tuż przed upadkiem muru. Bohater filmu *Stein*, Ernst Stein, jest enerdowskim artystą, aktorem, który wycofał się z życia społecznego. To wycofanie w rozumieniu dosłownym było rodzajem manifestu: w reakcji na wydarzenia polityczne (inwazja w Czechosłowacji), aktor zszedł ze sceny podczas przedstawienia. Reżyser filmu mnoży symboliczne tropy. Stein, grający na scenie Leara, odchodzi i przyjmuje maskę błazna. Egzystuje na pograniczu jawy i snu, przeszłości i teraźniejszości, między domem w NRD a słonecznym Rzymem, nie wiadomo, czy śni, czy może pogrąża się w szaleństwie. Jest samotnikiem, ale też jednocześnie wciąż otaczają go różne postacie – twory wyobraźni, projekcje wspomnień, lecz i realni ludzie. *Stein* rozgrywa się w dniach przed otwarciem granic przez NRD, w jednej ze scen aktor opuszcza swoje bezpieczne schronienie i trafia między demonstrantów. Jest świadkiem ich upokorzenia przez funkcjonariuszy policji.

Seán Allan zwraca uwagę na tę scenę:

„[...] W społeczeństwie, gdzie policjant odpowiada na słowa sprzeciwu młodego demonstrującego: «Gdzie my jesteśmy?! Przecież nie jesteśmy w Chile!», słowami: «To, gdzie jest Chile, ustalamy my. Tu jest Chile!» – granica między szaleństwem a normalnością nie jest taka oczywista. W rzeczy samej, to jest świat, gdzie w szaleństwie jest metoda i wiadomo, że to, że ostatnią rolą Steina był Król Lear nie było przypadkowe”¹⁴⁹.

Upadek muru berlińskiego nie jest kulminacją filmu *Stein*, tak jak to miało miejsce w wymienionych wcześniej produkcjach, choć jest to punkt istotny dla wymowy całości. Obrazy prezentujące maszyny rozbierające mur pojawiają się dopiero w ostatnim ujęciu –

graficznych artysta umieścił symbol Niemieckiej Republiki Demokratycznej w kontekście reklamowym, produktów i towarów.

Więcej o projekcie na: <http://www.aage-langhelle.com/index.php/de/bildende-kunst/ddr-alexanderplatz-2003.html>, 4.07.2012.

¹⁴⁸ *Stein*, reż. Egon Günther, DEFA-Studio, Tellux Film, 1990/1991.

¹⁴⁹ Seán Allan, *1989 and the Wende in East German Cinema: Peter Kahane's Die Architekten (1990), Egon Günther's Stein (1991) and Jörg Foth's Letztes aus der Da Da eR (1990)*, w: *1949/1989 Cultural perspectives on division and unity in East and West*, red. Clare Flanagan, Stuart Taberner, Amsterdam 2000, s. 236. Allan omawia w swoim tekście film o nieco eksperymentalnym, który może być również rozpatrywany jako ujęcie ostatnich dni NRD z perspektywy związanej z teatrem. To film *Letztes aus der DaDaeR*, reż. Jörg Foth, DEFA-Studio, 1990; łączący epizodyczną i nieco eksperymentalną formę filmową z występami kabaretowymi.

film wybrzmiewa nimi. Stein udaje się w ostatnią podróż, przekracza granicę światów pośród rzymskich ruin wraz ze swymi cieniami z przeszłości i mur pada. Wejście realnego świata wyrażone za pomocą ujęć demontażu muru oznacza przegraną Steina, wyraża jego symboliczną śmierć, również jako artysty odwracającego się od rzeczywistości politycznej, udającego się na wewnętrzną emigrację z powodów politycznych w konkretnych okolicznościach. Idąc za tropem podsuwanym przez Allana, Günther przedstawiając w filmie dramat jednostki odrzucającej realne, nie zapomina o scenie politycznej NRD, na której polityków również czekała klęska, jako rezultat zlekceważenia, odrzucenia rzeczywistości na rzecz fasadowości i pozorów. Zapamiętanie w roli przestaje znamionować pasję, bliskie jest szaleństwu.

Ostatnie dni przed otwarciem muru są tłem akcji w *Stilles Land*, debiutanckim filmie Andreasa Dresena. W małej miejscowości na enerdowskiej prowincji działa amatorski teatr, który ma od lat tego samego kierownika, te same stare dekoracje, mierny repertuar. Do znudzonego, targanego niesnaskami zespołu dołącza młody, pełen zapału reżyser, który postanawia wystawić *Czekając na Godota*. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Dresen wykorzystuje konwencję przedstawienia teatralnego, by zaprezentować metaforycznie NRD w miniaturze: odcięty od świata, prowincjonalny, skłócony zespół gra byle jak, nie przykłada się do prób, apatia udziela się nawet miejscowemu współpracownikowi Stasi, choć strach utrzymuje amatorskich aktorów w ryzach na tyle, że udaje się ułożyć repertuar teatru i wszystko idzie utartym torem. Za taką interpretacją przemawia również właściwie nieobecna publiczność teatru, który prezentuje się w filmie tak, jakby był zupełnie zapomniany.

Jesień roku 1989 wydaje się jednak nieść zmiany: do zespołu dołącza przybysz z ambicjami, a informacje z zewnątrz zaczynają przenikać do szczelnego jak termos światka. W jednej ze scen filmu jeden z aktorów podrywa się i wykrzykuje wściekle w stronę kierownika teatru: „Powiedz coś o Węgrzech albo o ambasadzie w Pradze!”. Fasada codziennych zachowań powoli się kruszy.

Wybór *Czekając na Godota* staje się symptomatyczny – wieloznaczność utworu wykorzystana zostaje przez Dresena do opisanie szczególnej sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie filmu. Wiedza o rozgrywających się wydarzeniach politycznych wyraźnie zaczyna przeszkadzać, zakłóca dotychczasowy, oparty na rutynie, spokój, aktorzy i reżyser

są zdekoncentrowani. Beckettowskie czekanie zdaje się nie tylko dotyczyć sztuki, ale też rzeczywistości filmowej, a tekst dramatu współgra z oczekiwaniem na dalszy rozwój wypadków politycznych i sygnalizuje niewiadomą przyszłość. Teatr staje się życiem, codzienność przerasta teatr. Film prezentuje relację między kreowaną rzeczywistością na deskach amatorskiego teatru, rzeczywistością reprezentowaną na ekranie ledwie działającego telewizora a rzeczywistością przemian politycznych.

Co ciekawe, próby dramatu Becketta nabierają rumieńców wraz z kolorami niemieckiej pokojowej rewolucji, której zespół teatralny na skutek różnych okoliczności jednak nie zobaczy – mimo wysiłków – nawet w telewizji. Autor *Stilles Land* skutecznie pozbawia swoich bohaterów możliwości uczestnictwa w dziejącej się na ulicach Berlina historii, przenosząc ciężar opowieści poza centrum, i tak jak Egon Günther – zamiast sceny i centrum wydarzeń **eksponuje kulisy, garderobę i peryferia**. W jednej ze scen *Stilles Land* widać mieszkańców formujących demonstracyjny pochód na wzór tych w Lipsku czy Berlinie oraz dwóch policjantów. Jeden z nich zauważa: - „Zaczyna się...” Drugi pyta: - „Co?” Pierwszy z policjantów udziela odpowiedzi, z której wynika, że w istocie chodzi o rozpoczęcie meczu drużyn piłkarskich. Dresen jasno komunikuje, że poza centrum, poza sceną ważnych wydarzeń politycznych, życie toczy się innym rytmem, a dramatyzm i emocje zarezerwowane są jedynie dla sceny teatralnej – NRD to nie tylko Berlin.

Związek z teatrem, aktorstwem, publicznością i odgrywaną rolą akcentuje, również debiutujący filmowo, Florian Henckel von Donnersmarck w *Życiu na podsłuchu*¹⁵⁰, które zdobyło wiele nagród filmowych na całym świecie, czyniąc temat inwigilacji w NRD nośnym wehikułem dla opowieści na wpół psychologicznej, na wpół melodramatycznej. Reżyser w centrum opowieści stawia agenta Stasi, dla którego przyglądanie się innym ludziom¹⁵¹, obserwacja była nie tylko sprawą dobrze wykonanej pracy zawodowej, ale właściwie sensem życia. Trudno oprzeć się wrażeniu, że bohater filmu – funkcjonariusz tajnej policji – sam wybiera sobie obiekt spojrzenia z premedytacją i dla przyjemności. Zostaje oddelegowany do nieustannego śledzenia pary wschodnioniemieckich artystów: dramatopisarza Georga Dreymanna i aktorki teatralnej Christy-Marii Sieland. Reżyser celowo kieruje spojrzenie widzów na szczególną grupę społeczną – enerdowskich artystów,

¹⁵⁰ O filmie zob. Roman Behrens, «Die Sonate vom guten Menschen»: Eine Analyse der Darstellung der Stasi im Film anhand des Films «Das Leben der Anderen». Studienarbeit, München 2009.

¹⁵¹ Oryginalny tytuł filmu to właśnie sygnalizuje: *Das Leben der Anderen* – to dosłownie: *życie innych ludzi*.

ludzi o szczególnym statusie: wystawionych na spojrzenia innych, których zawód związany jest z kreacją, fikcją. Dodatkowo przeciwstawia **świat artystów** światu, którego rolą jest dostrzegać wszystko samemu, nie będąc widzianym – mechanizmom kontroli. Świat artystów oparty na swobodzie wyrażania, kontestacji i swobodnej ekspresji (ujmując szerzej – świat kultury), przeciwstawiony zostaje kontroli – symbolizowanej przez funkcjonariusza Stasi – opartej na ściśle określonych zasadach, gdzie rutyna jest wszystkim. W *Życiu na podsluchu* każdy z bohaterów coś odgrywa, coś przed kimś udaje, przywdziewa **maskę** – dzieje się to i w związku pary artystów, który wydaje się na pozór tak zgodny, i w ramach poszczególnych grup bohaterów połączonych relacjami towarzyskimi i zawodowymi.

Sceny prezentujące zakładanie podsłuchu i sam monitoring przedstawiane są w filmie kunsztownie¹⁵². Widz nie może zapomnieć, że nie mniej ważnym bohaterem filmu jest maszyna widzenia i słuchania. Obserwacja daje władzę. Funkcjonariusz Wiesler, skrojony na kształt człowieka bez właściwości, jest prawdziwym pasjonatem obserwacji i podsłuchu, właściwie od nich uzależniony do tego stopnia, że wychodzi z roli obserwatora, a staje się uczestnikiem gry między ofiarami podsłuchu a swymi przełożonymi. Nie jest tylko obserwatorem, lecz demiurgiem pozostającym w ukryciu, decydującym – za sprawą dokładnie lub mniej dokładnie wykonanych czynności służbowych – o ludzkim życiu i karierze. Co więcej, jak się okazuje po upadku muru i udostępnieniu akt tajnej policji pod koniec filmu (akcja filmu rozpoczyna się w latach osiemdziesiątych), opis życia podsłuchiwanym zapisany w aktach może być postrzegany jako kreacja, współtworzona przez agenta.

Film, podporządkowany regułom melodramatu, nie będzie spełniał kryteriów wierności faktom i wysokiego prawdopodobieństwa, którego żądaliby historycy¹⁵³. *Życie na podsluchu* całkiem jawnie ucieka od konkretności w stronę sytuacji o wymiarze uniwersalnym, podsuwa rekonstrukcję życia w NRD i zmiany roku 1989, lecz w kontekście teatralnym, w perspektywie udawania, fascynacji podsłuchiowaniem i obserwacją, co jest wskazaniem, by film odczytywać nie tyle w porządku realistycznym, co

¹⁵² Paradoksalnie, słuchanie i podsłuchiwanie może być wizualnie fascynujące, czego przykładem jest film *Rozmowa F.F.Coppoli*.

¹⁵³ Por. krytyczny komentarz Jensa Gieseke, *Der traurige Blick des Hauptmanns Wiesler. Ein Kommentar zum Stasi-Film «Das Leben der Anderen»*, „Zeitgeschichte-online“, na: <http://www.zeitgeschichte-online.de/film/der-traurige-blick-des-hauptmanns-wiesler>, 22.07.2012.

metaforycznym. Sytuacja przedstawiona w filmie, gdzie mechanizm obserwacji jest podstawowym kołem zamachowym akcji, to nie tyle wyraz romantycznego idealizmu twórców¹⁵⁴, lecz być może wyraz strategii mającej zaprezentować społeczny syndrom braku zaufania i metaforyczną wizję jego przełamania, zgodną z regułami klasycznej, melodramatycznej opowieści. Pytanie – czy skuteczny i dość wyraźny?

O wewnętrznej przemianie funkcjonariusza Stasi i sile sztuki zdolnej zmieniać ludzi widz nie dowie się z filmu Eyala Sivana i Audrey Marion *Aus Liebe zum Volk*¹⁵⁵. Film dokumentalny *Aus Liebe zum Volk* został zrealizowany w duchu przekonań reżysera, Eyala Sivana, zainteresowanego związkami między wizualnością a polityką. Reżyser dostrzega w dokumencie możliwości prezentowania nie tylko kwestii związanych ze sferą polityki i władzy, lecz także refleksowania filmowej formy. Te dwa elementy: treść, której rolę pełni w filmie monolog anonimowego funkcjonariusza Stasi – Majora S., któremu głosu użyczył aktor Axel Prahl, i filmowa forma, wykorzystująca konwencję subiektywnego punktu widzenia kamery, korzystająca z materiału audiowizualnego różnego pochodzenia, są w *Aus Liebe zum Volk* niezwykle ważne. Eyal Sivan, opisując swoje postrzeganie pracy dokumentalisty, wyjaśnia:

„Problemem, który mnie zajmuje we wszystkich moich filmach, jest rekonstrukcja takiego pojęcia jak archiwum. Archiwum może być tym, co ja filmuję, zmieniam, proponuję. Lub może to być praca z istniejącym archiwum, które postrzegam i traktuję tak, jak postrzegam każdą inną realnie istniejącą przestrzeń; w takim sensie, że wchodzę do niej, przyglądam się, filmuję i że się tak wyrażę, «profanuję» ją, czyli «wyciągam obrazy» z ich «naturalnego środowiska», oryginalnego użycia i robię z nich coś innego. Myślę, że moje kino w ogóle dyskutuje wciąż na temat dwóch spraw – jedna to temat, którym się zajmuję, a druga rzecz to status obrazu jako takiego. Jeśli chodzi o *Aus Liebe zum Volk*, to jest to film, który korzysta z niemieckiej historii, historii NRD – państwa

¹⁵⁴ Polemizując z powyższą recenzją.

¹⁵⁵ *Aus Liebe zum Volk*, reż. Eyal Sivan, Audrey Maurion, Arcapix, Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), Zero Film GmbH, 2004. Film prezentowany na okazjonalnych pokazach w Polsce miał również tytuł polski: *Z miłości do narodu*. Zob. «Festiwal Multimedialny Sztuka Dokumentu», 2009 rok; zob. stronę internetową wydarzenia, na: <http://sztukadokumentu.pl/2009/index.php?lang=pl&date=2009&type=fest&page=filmy>, 10.02.2013. Zob. też stronę internetową filmu, na: <http://www.aus-liebe-zum-volk.de>, 10.02.2013. Na temat obydwu filmów pisałam w tekście: *O podwójnym życiu agenta Stasi*, „Filmweb.pl”, publikacja na: <http://www.filmweb.pl/article/Powi%C4%99kszenie%3A+Brzezi%C5%84ska+o+podw%C3%B3jnym+%C5%BCyciu+agenta+Stasi-46912>, 24.09.2012.

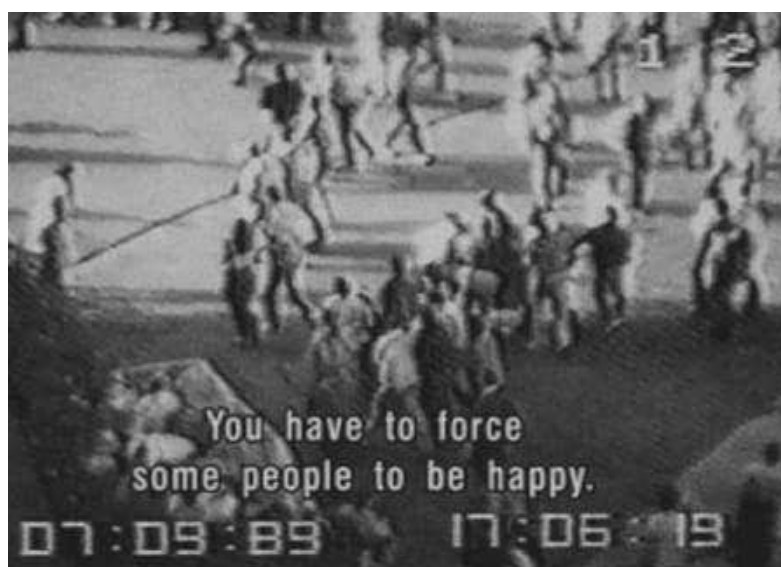
komunistycznego, totalitarnego, historii społeczeństwa podlegającego kontroli, ale w tym samym momencie to film o współczesności, bo dotyczy statusu obrazu i nadzoru, kontroli dzisiaj. Film mówi o możliwościach obrazu do pokazywania, ale i ukrywania”¹⁵⁶.

Aus Liebe zum Volk został oparty na tekście wywiadu przeprowadzonego z oficerem Stasi. Na potrzeby filmu kwestie wypowiedziane przez oficera zostały zmienione w formę narracji, którą wypowiada zawodowy aktor. Dzięki temu zabiegowi – zresztą jednemu z wielu – twórcom dokumentu udało się zatrzeć wyraźną granicę między świadectwem a kreacją. W oparciu o archiwalne nagrania, w tym materiały operacyjne Stasi, oraz subiektywny punkt widzenia kamery, realizatorzy filmu proponują widzowi niekomfortową identyfikację. Akcja *Aus Liebe zum Volk* dzieje się w lutym 1990 roku, Stasi zakończyła swoją misję, budynek przy Normannenstraße w Berlinie jest prawie pusty, niedługo przejdzie we władanie tłumu. Widz słucha monologu tajniaka, jedyne, który pozostał jeszcze w biurze, patrzy jego oczami, wodzi wzrokiem kamery po pustych korytarzach i niewielkim pokoju z brzydką tapetą, rozgląda się wśród porzuconej dokumentacji. Dzięki temu zabiegowi relacja między funkcjonariuszem a widzem staje się niemal intymna.

Dzięki skonstruowaniu komentarza zza kadru z prezentowanym materiałem filmowym twórcy konsekwentnie przełamują relację identyfikacji. Materiały audiowizualne zostają w filmie – nawiązując do metody pracy reżysera – użyte. Film jest właściwie potokiem obrazów, kolażem zarejestrowanych na taśmie filmowej: prywatnych archiwów, materiałów propagandowych, ujęć z monitoringu miejskiego, przesłuchań i etapów śledzenia. Dostęp do obrazów nie zapewnia dotarcia do prawdy, a relacja z funkcjonariuszem, któremu z początku widz tak bardzo ufa (za sprawą filmowej konwencji przecież!), okazuje się nieszczerą. Twórcy filmu wykorzystują zainteresowanie oglądającego, kredyt zaufania, jakim obdarza filmowego bohatera, i obnażają mechanizm działania Stasi, oparty przecież na fałszywie pojętym **zaufaniu**. Obrazowy klucz, wedle którego film został nakręcony, podsuwa interpretację: metoda pracy z obrazami jest strategią opowieści o służbie, która na zbieraniu informacji (również obrazowych,

¹⁵⁶ Fragment wywiadu przeprowadzonego przeze mnie z reżyserem przy okazji festiwalu kina dokumentalnego «Planete Doc Review» w 2010 roku, dla „Filmweb.pl”. Cyt. za: <http://www.filmweb.pl/article/WYWIAD%3A+Eyal+Sivan+o+Jaffie+i+braciach+Kaczy%C5%84skich-60641>, 24.07.2012.

wizualnych!) oparła swoje funkcjonowanie. Ten film jest nie tylko wiwisekcją jednostki, ale przede wszystkim niezwykle zręczną analizą systemu, którego funkcjonariusz jest produktem. Pod wpływem opowieści biograficznej, skonstruowanej wizualnie właśnie na zasadzie sięgania do archiwum, widz porzuca wcześniejsze założenia – filmowe znaczenia realizują się w procesie, na zasadzie negocjacji. Duma z pracy, lojalność i wiara w socjalizm pomimo rozczarowań i trudności, poświęcenie dla kraju i dla innych, sumienność, powaga – to tylko **fasada, dekoracje**. Aby dotrzeć do prawdy, należy przyjąć postawę podejrzliwą, demaskatorską wobec fałszywej narracji. Bohater w pewnym momencie mówi: „Trzeba zmusić niektórych, by byli szczęśliwi”.



II. 14 Aktor jednej roli? – film *Aus Liebe zum Volk*, reż. Eyal Sivan, Audrey Maurion (2004)

Co więcej, tytuł filmu (bardziej jest to czytelne w wersji angielskiej) nawiązuje do wypowiedzi Ericha Mielkego, szefa Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego NRD: „Zresztą ja kocham ludzi, kocham wszystkich ludzi!”. W filmie słychać tę wypowiedź, słychać również śmiech audytorium, przed którym Mielke ją wygłosił¹⁵⁷. Pojawia się w sekwencji początkowej filmu, wśród innych komunikatów, zdaje się przypadkowa, lecz

¹⁵⁷ Tekst w tym akapicie nawiązuje do mojego eseju *O podwójnym życiu agenta Stasi*, dz. cyt. Anna Funder przytacza okoliczności ostatniego przemówienia Ericha Mielkego w parlamencie w dniu 13 listopada 1989. Tłumaczenie przytaczam za: Anna Funder, *Stasiland*, przeł. Jarosław Skowroński, Warszawa 2007, s.81.

pod koniec dokumentu, ten – właściwie szczegół – daje się właściwie odczytać, jak puenta całego filmu. A obrazy? Zdjęcia prywatne, które ilustrują wypowiedzi majora S. pochodzą przecież z różnych źródeł, podobnie jak archiwalia operacyjne. Być może widzieć nie oznacza wcale władać? Odślonięcie się jest pozorne, jest mistyfikacją; to spowiedź – ale aktora. Nagrania z kamer monitoringu z jesieni 1989 roku wraz z towarzyszącym im nagraniami rozmów, komentarzami funkcjonariuszy prezentują nie siłę patrzącego, lecz raczej strach, ale może one również nie są autentyczne? Multiplikowane obrazy na ekranach monitorów stanowią motyw wizualny, który powraca w filmie. We wcześniej omówionych filmach obrazy z archiwum NRD pełniły rolę uwiarygodniających dekoracji, w filmie *Aus Liebe zum Volk* ta relacja ulega zerwaniu.

Granica między sceną a kulisami, między światem realnym a przedstawieniem zostaje w *Aus Liebe zum Volk* uchwycona i sproblematyzowana również za sprawą refleksji nad naturą filmowego i fotograficznego medium. Spektakl ustanawia porządek i definiuje zakres ról, powołuje do życia granicę i jej funkcje – publicznie je określa. Prezentuje relacje związane z władzą i zajmowaniem przynależnego terytorium, a poprzez publiczne widowisko komunikuje podział między aktorami i publicznością, demiurgami sceny a jej ofiarami. Spektakl formułuje się na granicy, wydarzenie sceniczne okazuje się ją wypełniać, nadawać status czegoś więcej niż tylko linii demarkacyjnej.

Scena ulicy w roku 1989 oraz w roku 1961 obejmująca linię muru berlińskiego wyznacza symboliczny wymiar granicy między RFN a NRD. Manifestuje jej zakres topograficzny, opozycje i konteksty podziału w wymiarze kulturowym, proponuje metaforykę, która wybrzmiewa w dziełach filmowych. Topograficzny kształt granicy w wymiarze reprezentacji zostaje nazwany, otrzymuje status, czytelny na wielu poziomach odczytania.

Część druga

Granica

Między granicą terytorialną a symboliczną

Czym jest mur berliński w chwili budowy? Granicą terytorium? Obiektem architektonicznym? Zaistniał przecież w przestrzeni miejskiej jako budowla o określonym przeznaczeniu. Przywołując koncepcje Aleksandra Wallisa¹⁵⁸, architektura wyznaczałaby relację między społecznością a przestrzenią, byłaby funkcją przestrzeni poddanej ludzkiej aktywności. Pojawiając się w sercu miasta, mur berliński zaznaczył swoją obecność w przestrzeni urbanistycznej i zakomunikował swoją rolę, organizując życie społeczne, pełniąc funkcje przynależne architekturze, takie jak funkcja ochronna, światopoglądowa, ekonomiczna, a nade wszystko ideologiczna, którą Wallis definiuje jako tę, która: „kształtuje wyobrażenia o takich pojęciach, jak moc, trwałość, masa, forma, ciągłość, spokój, napięcie, dynamika, wzniosłość, harmonia, dostojność, kontrasty, racjonalność oraz irracjonalność, jak i o wielu innych”¹⁵⁹. Miejskie terytorium podzielone **szczególną granicą**, rozpoczęło nowy etap swojej urbanistycznej historii.

Mur berliński podzielił miasto, lecz przecież granica między dwoma państwami niemieckimi istniała też poza miastem, a nawet wychodziła poza wymiar europejskiego terytorium. Szlakiem między dwoma systemami politycznymi, między granicami państw od Bałtyku po Adriatyk – pomiędzy dawnym Wschodem i Zachodem – podróżował fotograf Brian Rose, realizując fotograficzny portret granicy¹⁶⁰, którą nazwano żelazną kurtyną. Granicy dzielącej Berlin już nie ma, ale wciąż mówi się i pisze o syndromie „muru w głowie” (*Mauer im Kopf*), który nadal dzieli Niemców. To on często określa status byłej NRD i jej mieszkańców: wykluczonych, napiętnowanych i rozczarowanych. **Bariera mentalna**, z której nie można się wyzwolić, zatrzymuje czas, metaforycznie uśmierca.

¹⁵⁸ Aleksander Wallis, *Socjologia przestrzeni*, wybór i opr. Elżbieta Grabska-Wallis, Maria Ofierska, posłowie Janusz Ziółkowski, Warszawa 1990.

¹⁵⁹ Tamże, s. 216-217.

¹⁶⁰ Zob. Brian Rose, *The lost border. The landscape of the Iron Curtain*, Princeton 2004. Projekt i fotografie dostępne są także na: <http://www.brianrose.com/lostborder.htm>, 05.10.2012.

„W każdym wypadku masz do czynienia z ludźmi, ludzie chcą w życiu odnieść sukces, jedyną różnicą jest to, jak będą do tego dążyć. W NRD taką drogą było członkostwo w partii lub współpraca ze Stasi. A na Zachodzie teraz znajdziesz podobne drogi do sukcesu, wiesz? [...] Oczywiście, moje życie się zmieniło, lecz jednocześnie nie zmieniło się wcale. Całe te materialne dobra...To znaczy, nie mogę powiedzieć, mam piękny dom, piękne rzeczy, te wszystkie piękne przedmioty, i patrz – nie mógłbym żadnej z tych rzeczy mieć w NRD. Mój sprzęt audio i te tysiąc płyt, rozumiesz? [...] Kupuję dziś więcej, znacznie więcej rzeczy, które przedtem były niedostępne, ale poziom mojej satysfakcji pozostał niezmienny. Jest taki sam jak przed przełomem. [...] Jest dokładnie taki sam”¹⁶¹.

Granica niewidoczna, niewytoczona może rozdzielać, granica terytorialna może stać się łącznikiem.

Marek Szulakiewicz swój wstęp do zbioru tekstów pod wspólnym tytułem: *Granice i ograniczenia. O doświadczaniu granic i ich przekraczaniu*¹⁶², rozpoczyna od próby rekonesansu:

„Pytanie o granice należy do tych ważnych pytań, w których chodzi o sprawy «zasadnicze» i «pierwsze». Formułując je, dostrzegając i określając granice, pytamy o nasz świat i nasze w nim miejsce. Konceptualizacja granic i graniczności ma w dziejach filozofii długą historię. Począwszy od antycznej kategorii apeiron, przez Kanta granice poznania, aż po Jaspersa, Wittgensteina, Blocha. [...] granice należą do podstawowych naszych doświadczeń. Żyjemy wśród nich i sami ustanawiamy je dla siebie i często dla innych. Już określenie własnej tożsamości jest związane z wyznaczeniem granicy między tym, co jest mną a tym, co takie nie jest”¹⁶³.

Moment zakreślenia granicy staje się jednocześnie momentem określenia przynależności – ten gest zakreślenia obszaru, własności, władzy i odrębności, podążając za tropem Rousseau z *Rozprawy o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*,

¹⁶¹ Bernd Wedel, obywatel byłej NRD opowiada o sobie Davidowi W. Robinsonowi, autorowi książki-zbioru monologów; cyt. za: David W. Robinson, *Under construction. Nine East German lives*, Jefferson 2004, s. 110, 114.

¹⁶² *Granice i ograniczenia. O doświadczaniu granic i ich przekraczaniu*, red. Marek Szulakiewicz, Toruń 2010.

¹⁶³ Tamże, s. 7.

konstytuuje kulturę i człowieka. Ów początek wychodzący od istoty ludzkiej kondycji prowadzi w stronę pojęcia granicy rozumianego w najszerszym z możliwych sensów – granic poznania i możliwości, granic między dobrem a złem, granic wolności, by zaraz powrócić do perspektywy fizycznej, do skali mikroświata codzienności i uwięzienia w języku oraz narzucanych przezeń kategoryzacji.

Każde z pojęć otwiera nowe pola znaczeniowe, tak jak wolność, która rozumiana w kontekstach struktur społecznych realizuje się jako wolność wyboru i jednocześnie jako proces wewnętrznego doskonalenia się; która dochodzi do głosu w negocjacji między cielesnością i kulturowym kostiumem a wewnętrzną świadomością ducha. Jednocześnie, ten fundamentalny gest, na który zwraca uwagę Rousseau, wskazując na koncepcję stanu natury, przypomina o nieuchronnej konieczności używania systemu kategorii i koncepcji teoretycznych wobec świata, ujmowania go w **ramy**. Granice pojęć i kategorii wyznaczają schematy myślenia oraz skazują na nieuchronny przymus wychodzenia **poza** obrane tory myślenia.

Jak proponują autorzy antologii *Granice kultury*, „[...] dzieje cywilizacji to wciąż powtarzające się sekwencje wznoszenia murów, twierdz, barykad, zapór, zasieków i fortyfikacji, wyznaczania progów i ich przekraczania [...]”¹⁶⁴. Pisząc o cywilizacji autorzy podsuwają też pewien dodatkowy kontekst. Użyty termin „cywilizacja” sugeruje dwa wymiary ludzkiego istnienia: wobec i w oczach innych oraz wobec własnych zasad, lecz także przecież kulturę charakteryzującą się technologicznym i materialnym zaawansowaniem. Jako punkt wyjścia, autorzy, obierają więc (może nawet nieświadomie) – miejską, europejską, opartą na słowie drukowanym formę egzystencji: cywilizację, która **odgradza się** od barbarzyństwa. Rozważania o graniczności dotyczą tradycji europejskiej kultury w jej obsesji dyscyplinowania, która ujarzmiła i pokonała kategorialny chaos szaleństwa, choroby i śmierci oraz legła u podstaw współczesnych społeczeństw. Pierwotna świadomość cielesnej odrębności i odrzucenie **obcych** na rzecz **swoich** pobrzmiewa we współczesnych formach życia społecznego, w kostiumie nowoczesnych złożoności, przykrywającym stare nawyki. Zakreślenie patykiem terytorium, wzniesienie muru jest początkiem dawnej, ale i nowej opowieści.

¹⁶⁴ Wojciech Borkowski, Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska, *O kategorii granicy jako naturalnym ograniczeniu poznania i działania*, w: *Granice kultury*, red. Andrzej Gwóźdź, współpraca Magdalena Kempna-Pieniążek, Katowice 2010, s. 53.

Mur berliński był granicą terytorialną, fizyczną. Podobnie jak granica ustanowiona między NRD a RFN miał charakter wyznaczany przez geografie polityczną: był linearny jako granica państwa właśnie, która wyznaczała „zasięg przestrzenny państw, a zatem i zasięg ich suwerenności”¹⁶⁵. Wytyczenie linii granicznej ma w sobie coś z pierwotnego gestu, jest w nim coś stwarzającego i powołującego do życia. Ten gest narysowania **linii granicznej** w 1961 roku Berlinie wykonał Hagen Koch, który wydarzenie po latach wspomina tak:

„To był zwykły letni dzień. Kiedy dotarliśmy do miejsca, gdzie postawiono Checkpoint Charlie, po zachodniej stronie zebrał się tłum demonstrantów. Krzyczeli na nas. Lewą nogą stanąłem na Zachodzie, prawą na Wschodzie, i pociągnąłem białą linię w poprzek ulicy. Skupiłem się na linii – żeby była równa – a nie na tym, co się działo dookoła. Myślałem sobie, że ci wrzeszczący ludzie na Zachodzie to wrogowie i kombinatorzy”¹⁶⁶.

Gest wykonany z mocy prawa inauguruje nowy podział miasta i świata. Marian Golka proponuje kilka modeli granic. Między innymi autor opisuje model granicy typu „ściana”¹⁶⁷, która wydaje się dobrze charakteryzować wewnętrznieniecki podział, wskazując z jednej strony na chęć zażegnania konfliktu i izolacji, z drugiej dopuszczając możliwość przekraczania i zależność obu stron od siebie, relację wzajemnego przywiązania. Ten model ciekawy jest też o tyle, że w Berlinie funkcjonowała granica jako faktyczna, fizyczna ściana – betonowa przegroda. Innym modelem, który jest interesujący w kontekście granicy między NRD a RFN to „linia okopów”, która rozdziela wrogów. Konfrontacje z użyciem sprzętu bojowego, nieustanne dozbrajanie i udoskonalanie techniczne granicy po stronie Niemieckiej Republiki Demokratycznej, przypomina sytuację militarnego konfliktu, a użycie broni i ofiary śmiertelne, które były często konsekwencją nieudanych nielegalnego przekroczenia granicy, sygnalizują niebezpieczeństwo i konflikt.

Pojęcie zimnej wojny, służące opisaniu napięcia między państwami zachodnimi a Związkiem Radzieckim i państwami pozostającymi w jego sferze wpływów, rywalizacji

¹⁶⁵ Roman Matykowski, *Granice i pogranicza regionów w badaniach geograficznych i nauk pokrewnych. Refleksje teoretyczne*, w: *Granica symboliczna i jej pogranicza w czasach najnowszych*, red. Jacek Schmidt, Roman Matykowski, Poznań 2007, s.133.

¹⁶⁶ Anna Funder, *Stasiland*, przeł. Jarosław Skowroński, Warszawa 2007, s. 191.

¹⁶⁷ Marian Golka, *Pogranicza-transgraniczność-transkulturowość*, w: *Transgraniczność w perspektywie socjologicznej – kontynuacje*, red. Leszek Gołdyka, Zielona Góra 1999, s. 15.

przejawiającej się także w wyścigu zbrojeń, pojawiło się na tle ustanawiania ładu po II wojnie światowej, a granice między strefami okupacyjnymi w Niemczech znalazły się w środku walki. „To był rów, uskok między dwiema skałami: kapitalizmem i socjalizmem, gdzie ekstrema ścierały się, obserwowały i nasłuchiwały”¹⁶⁸.

Na przykładzie tej konkretnej granicy szczególnie widoczna jest konwencjonalność, funkcja regulacyjna określająca zasięg terytorium, gdzie granica państwa i narodowej zbiorowości nie pokrywa się z sobą. W wypadku państw niemieckich dystans między granicami państwowymi, powstałymi w wyniku traktatów i umów, a wyobrażeniem jednostki, społeczności o terytorium ojczystym jest wyraźny. Granica wewnątrzniemiecka, fizycznie zaakcentowana w 1961 roku, była postrzegana jako ingerencja, **opresja**.

„Do 13 sierpnia 1961 nieobecność widzialnego podziału – nawet jeśli regularne i nieregularne punkty kontrolne znaczyły enigmatyczny zarys linii demarkacyjnej – czyniła charakter i znaczenie podziału niejasnym: co tam było? Granica? Oczywiście. Ale było tam coś jeszcze, coś mniej definitywnego niż granica; każdego dnia tłumy ludzi przechodziły przez punkty kontrolne, lecz poza nimi było przecież coś jeszcze, bowiem przekraczanie granicy oznaczało coś więcej, nie tylko przechodzenie z kraju do kraju, z jednego języka do drugiego. Było to dokonywane w obrębie tego samego kraju i języka, przechodzenie z «prawdy» do «fałszu», od «dobra» do «zła» [...] Prawie natychmiastowa budowa muru zastąpiła tę wciąż niedecydowalną niejasność na rozstrzygającą przemoc podzielenia”¹⁶⁹.

Daphne Berdahl swoje studium: *Where the world ended. Re-unification and identity in the German borderland*¹⁷⁰ poświęciła miejscowości Kella, leżącej przy granicy wewnątrzniemieckiej. Według tez autorki ta osada, katolicka enklawa leżąca od stuleci na wielu granicach, odgradzona wzgórzami od reszty regionu, niczym na uboczu historii, stała się częścią pogranicza Niemieckiej Republiki Demokratycznej w odczuciu mieszkańców właściwie przypadkowo, niemalże niesprawiedliwie. Jedną armię zastępuje pewnego dnia

¹⁶⁸ Za filmem: *Granica – akapit życia, strefa śmierci* (*Grenze - Lebensabschnitt Todesstreifen*), reż. Holger Jancke, Hoferichter & Jacobs GmbH, 2003/2004.

¹⁶⁹ Maurice Blanchot, *Political Writings 1953-1993*, przeł. Zakir Paul, New York 2010, s. 74; przekładam w oparciu o tłumaczenie angielskie.

¹⁷⁰ Daphne Berdahl, *Where the world ended. Re-unification and identity in the German borderland*, Berkeley 1999.

inna¹⁷¹. Warto pamiętać, że granica między dwoma państwami niemieckimi to był **nie tylko mur** w Berlinie, to była granica o całkowitej długości ok. 1400 km, przebiegająca od brzegu Morza Bałtyckiego na północy do granicy z Czechosłowacją na południu. Zamknięta i pilnie strzeżona od 1960 z ostatecznym domknięciem pierścienia wokół wyspy Berlina Zachodniego w roku 1961, wrastała w krajobraz i stawiała się dla mieszkańców częścią życia. Punkt widzenia codzienności małej społeczności Kella pozwala dostrzec charakter granicy poprzez skupienie na szczegółach, indywidualnych odczuciach i losach. Punkt widzenia *Heimatu*, czyli jak przyjęło się w języku polskim ujmować: „małej ojczyzny”, ojczyzny prywatnej, rozumianej jako coś bliskiego, rodzinnego, konkretnego miejsca skąd się pochodzi, dokąd się przynależy w rozumieniu poczucia identyfikacji i losu – przypomina o naruszeniu przestrzeni domu przez mur, lecz również o jego zintegrowaniu i włączeniu w obręb tożsamości. Jak wedle relacji Berdahl:

„Na kierunek, w jakim zwrócony był drut kolczasty wieńczący ogrodzenie [graniczne – MB] często wskazywano, jako na dowód tego, jak państwo okłamuje swoich obywateli; fakt ten sugerował także, że do pewnego stopnia to państwo oszukuje samo siebie. – Wszyscy wiedzieliśmy, że to po to, by powstrzymać ludzi od ucieczki – wyjaśniła mi starsza kobieta”¹⁷².

Granica między NRD a RFN posiadała swoje charakterystyczne atrybuty, takie jak syreny alarmowe, reflektory czy też drut kolczasty, który stanie się charakterystycznym elementem w wypadku muru berlińskiego. Ten techniczny szczegół, choć z biegiem lat – co szczególnie widoczne było w Berlinie – zastępowany innym sposobami odstraszać śmiałków od próby przejścia na drugą stronę, był czytelnym znakiem uwięzienia i odseparowania o negatywnych konotacjach. Rozdzielenie widoczne jest właśnie paradoksalnie nie tylko w Berlinie, ale także w małych miejscowościach leżących przy lub na granicy – **na końcu świata**¹⁷³ – jak w Mödlareuth, wiosce zwanej „Małym Berlinem”. W 1966 roku etapy grodzenia granicy zakończył prawie trzyipółmetrowy betonowy mur, który dosłownie podzielił wieś i jej pięćdziesięciu mieszkańców. Mur był niemal wierną kopią tego dużego, berlińskiego – też posiadał wieżyczkę strażniczą i reflektory, lecz – w

¹⁷¹ Zob. tamże.

¹⁷² Tamże, s. 148.

¹⁷³ Berdahl podkreśla tę językową manierę o położeniu *na końcu świata*. Na stronie internetowej miejscowości Mödlareuth również pojawia się to wyrażenie.

odróżnieniu od muru berlińskiego – nie miał przejścia granicznego. Nie można było granicy przekroczyć, obowiązywały też bardzo surowe procedury, na przykład zakaz podejmowania komunikacji między oddzielonymi stronami, nawet, jeśli chodziło tylko o pomachanie ręką do krewnych po drugiej stronie; fizycznej przeszkodzie towarzyszyły restrykcyjne regulacje natury prawnej¹⁷⁴.

Sam system przejść granicznych umożliwiał przekraczanie linii granicznej, zarówno w ramach granicy muru berlińskiego jak i poza Berlinem, jednak ruch odbywał się pod dużą kontrolą. Doświadczenie granicy, które zostaje oddane za sprawą filmowego imaginariu, związane jest z próbami przekroczenia granicy – lecz tymi nielegalnymi – ucieczkami z NRD, które pociągały za sobą ryzyko utraty życia. Ikonograficznie granica na stałe zostaje związana z niebezpieczeństwem i strachem poprzez używanie rozmaitych środków podkreślających dramatyczność podziału. Bariera, która miała w zamierzeniu chronić, stawiała się pułapką. Postrzeganiu granicy jako materialnemu, administracyjnie i prawnie wyznaczonemu podziałowi towarzyszy rozumienie metaforyczne jako niematerialnego bytu, linii granicznej obecnej w wymiarze symbolicznym.

Te dwa rozumienia granicy wewnątrzniemieckiej pojawiają się już w chwili jej inauguracji – to podział terytorialny a jednocześnie wyobrażony, to rozdział między strefami politycznych wpływów, systemów i sposobów życia społecznego, podział świata na **Wschód i Zachód**. Rozumienie granicy w sposób symboliczny widoczne jest bardzo wyraźnie w chwili jej zniesienia. Zburzenie muru berlińskiego w wyniku rewolucyjnego buntu dodaje dynamiki procesowi symbolizacji granicy. Nie występuje ona już jako pewien fakt kulturowy, byt prawny i fizyczna segmentacja terytorium, to już nie tylko więzienie i potężna, opresyjna bariera, lecz również – generator siły wspólnoty, znak wspólnego doświadczenia i walki, symbol wyzwolenia się i nowego początku.

„Granice polityczne, które współcześnie już nie istnieją, ale pozostawiły ślad w krajobrazie kulturowym często określa się mianem granicy reliktovej [...]. W związku z tym, że granice te czasem funkcjonują jedynie w świadomości społecznej – a nie w wymiarze materialnym – określa się je też mianem granic

¹⁷⁴ W miejscowości znajduje się muzeum. Informacja na stronie: <http://moedlareuth.de> , 08.08.2012. O miejscowości opowiada też film dokumentalny *Halt! Hier Grenze. Auf den Spuren der innerdeutschen Grenze*, reż. Christian Gierke, Film Europa, 2005.

symbolicznych”¹⁷⁵.

Znak wymiaru terytorium zostaje zastąpiony wyobrażeniem, które jest dominujące i kieruje w stronę różnych odczytań. Przechodzenie przez granicę, poddanie się systemowi zasad i reguł obowiązujących przekraczającego przywodzi na myśl koncepcję liminalności (marginalizacji) znaną z prac Arnolda van Gennepa i Victora Turnera. Turner przejmuje termin z opisu **obrzędów przejścia** (*rites de passage*), które związane są ze zmianą statusu, społecznej tożsamości; wśród trzech wyróżnionych faz liminalność jest fazą środkową, pośrednią w trójfazowym procesie: wyłączenie – (liminalność) marginalizacja – ponowne włączenie¹⁷⁶.

Granica z systemem wieżyczek obserwacyjnych, przejść granicznych była niewiadomą, samo przebywanie w pobliżu narażało na śmierć. Obowiązujące tu reguły ulegają zawieszeniu, przekraczający granicę traci poświadczenie tożsamości, wolność przemieszczania się i w pewnym sensie zdolność komunikowania się (konieczność oczekiwania na paszport – brak paszportu uniemożliwiał poświadczenie tożsamości, do czego dochodziła nieznajomość miejscowego języka biurokracji, czynności kontroli i rewizji). Przejście przez granicę było niczym zejście do podziemi, pozbawiało łączności z grupą i po przejściu (rytuale przejścia) dawało możliwość ponownego włączenia do grupy.

Ustanowienie granicy, które symbolicznie opowiada o systemie państwowym opartym na nadzorze, który karze i rozdziela (odbiera dzieci, rozłącza bliskich) oraz jest **doświadczeniem traumatycznym** – powraca za pośrednictwem różnych motywów i formuł, wyrażane w plastyce, literaturze, filmie i fotografii. Mur berliński symbolicznie upadł w 1989 roku, granicę między NRD a RFN zniesiono w 1990 roku. Upływ czasu wyrażają coraz gęstsze zarośla i trawa, które porastają dawny szlak granicy. W Berlinie nie ma muru, ale został **ślad, szlak muru** utrwalony w nawierzchni ulic.

Barbara Skarga w książce *Ślad i obecność*¹⁷⁷ pisze, że ślad jest tym elementem bycia w świecie, który wskazuje na przeszłość. Metafora śladu odsyła do przeszłości. Pamięć, wedle filozofki, pociąga za sobą potencjał obojętności wobec pewnych obszarów

¹⁷⁵ Roman Matykowski, *Granice i pogranicza regionów w badaniach geograficznych i nauk pokrewnych. Refleksje teoretyczne*, w: *Granica symboliczna i jej pogranicza w czasach najnowszych*, dz. cyt., s. 135-136.

¹⁷⁶ Victor Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Kraków 2005.

¹⁷⁷ Barbara Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002. Na filozofkę powołuje się również Magdalena Saryusz-Wolska w: *też, Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011 – w jednym z rozdziałów, dokonując ustaleń związanych z pojęciem śladu i doświadczenia w kontekstach miasta i pamięci.

zapamiętanego, a ślad jest inny, on jest emocjonalny. Skarga wyróżnia trzy rodzaje śladów: *piętno*, *bliznę* i *wezwanie*. Poprzez odniesienie do ulic Berlina, metafora śladu jako **blizny** jest chyba najbardziej właściwa.

„[...] blizna jest śladem zranienia, zranienie sprawia ból. Blizna więc wciąż o tym bólu przypomina, nie daje o nim zapomnieć [...] Ten ból jest nadal obecny, on trwa, znosi bieg czasu. Przenosi w przeszłość, do wydarzenia, które kiedyś było, czasem niezmiernie już odległego, takiego jednak, które żyje w naszej pamięci jakby zdarzało się dziś”¹⁷⁸.

Blizna zawiera w sobie obecność zranienia, śmierci i utraty, to ślad bolesny i tak jak pozostałe wymienione przez Skargę, są niemożliwe do zatarcia, mogą być również znakiem winy i hańby. Kontekst blizny jako śladu obcej ingerencji, rany prowadzi w stronę **traumy**, która sama jest kategorią graniczną z dwóch powodów – w ujęciu interdyscyplinarnym oscyluje między perspektywą socjologiczną a estetyczną na fundamencie refleksji psychologicznej oraz dotyczyć może doświadczeń, czy też sytuacji, które można nazwać granicznymi. Wedle definicji słownikowej:

„Doświadczenia graniczne i transkulturowe są to doświadczenia rodzące się z konfrontacji jednostki z kulturą, otaczającą ją rzeczywistością. Mają charakter transformacyjny, zazwyczaj przybierają postać kryzysu duchowego połączonego z utratą dotychczasowej tożsamości. Przyczyniają się do zmian świadomości oraz tożsamości jednostek i społeczeństw, a tym samym do ich rozwoju. Niektórzy określają je jako tzw. próby inicjacyjne. Za główne przykłady doświadczeń granicznych uznaje się narodziny i śmierć [...]”¹⁷⁹.

Na fali zainteresowania pamięcią i pojawienia się nowych koncepcji historiografii, kategoria traumy stawałaby się **pomostem** łączącym więc wydarzenia o charakterze urazowym, stan podmiotu doświadczającego oraz formy wyrażania bólu i utraty. Refleksja początkowo rozwinięta na materiale dotyczącym Holocaustu, staje się współcześnie interesującą alternatywą i nieszablonowym podejściem do wszelkich społecznych i indywidualnych ran, światowych i lokalnych. Ujęcie poprzez studia nad traumą sprzężone z nierzadkim wykorzystaniem badań postkolonialnych w namyśle nad NRD powodowałoby

¹⁷⁸ Tamże, s. 87.

¹⁷⁹ Katarzyna Staniuk, *Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, w: *Encyklopedia Epistema*, na: *Wiedza i Edukacja*, <http://wiedzaiedukacja.eu/archives/73>, 09.08.2012.

dostrzeżenie w ofiarach muru szczególnego przypadku wykluczonych i dyskryminowanych, uwikłanych w dyskurs polityczny i wizualny zarazem.

Doświadczenie traumy wymyka się językowi, lecz poprzez sztukę wizualną zyskuje możliwość komunikacji na polu estetyki. Justyna Tabaszewska, powołując się na koncepcję Jill Bennett z *Empathic Vision. Affect, trauma and contemporary art*¹⁸⁰, zaznacza:

„Doświadczenie traumy nie jest na gruncie sztuki, w tym i literatury, możliwe do opisanie. Możliwe jest natomiast podjęcie prób mających na celu ewokowanie, **przywoływanie** [podkr. – MB] traumatycznego doświadczenia objawiającego się określonym stosunkiem do tego, co przeżywane bądź wspominane, a także języka. Trauma może być zatem traktowana jako swoista kategoria estetyczna, pozwalająca na wydobywanie pewnych cech ludzkiego doświadczenia, takich chociażby jak zakorzenienie w cielesności, tendencja do zamykania się podmiotu w przeszłości lub teraźniejszości, niemożliwość zdystansowania się czy zachowania tożsamości, zatarcie granic między tym, co wewnętrzne, i tym co zewnętrzne”¹⁸¹.

Śledzenie tropów, przywiązanie do śladów ran w **krajobrazie miejsc prywatnych** oraz publicznych, powracające pod postacią wizji, rozmaitych strategii przetrwania, schizofrenicznego rozbicia świadczy o domagającym się uwagi doświadczeniu. Nie reprezentowanym bezpośrednio poprzez obraz filmowy, lecz podlegającym transformacji, adaptacji za pomocą wizualnych konwencji, rejestrowanym i podglądanym przez widza. Tożsamość, topograficzne i symboliczne wymiary „małych ojczyzn”, bezpieczna, rodzinna przestrzeń – ogniskują się pojęciu granicy w kontekście nie państwowym czy też publicznym, lecz w ramach codzienności, która nadaje im charakterystyczną, „wewnętrzną” perspektywę.

¹⁸⁰ Zob. Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, trauma and contemporary art*, Palo Alto 2005.

¹⁸¹ Justyna Tabaszewska, *Trauma – kategoria estetyczna?*, w: *Trauma, pamięć, wyobrażenia*, red. Zofia Podniewska, Józef Wróbel, Kraków 2011, s. 16-17.

Rozdział 4

Mur berliński w filmie niemieckim przed 1989 rokiem

Podstawowym materiałem w mojej pracy jest film niemiecki po roku 1989. Ta data stanowi cezurę, która oddziela produkcje stare od nowych, realizowanych w zupełnie nowej sytuacji politycznej i społecznej. Realizacje po 1989 roku, przyjmujące punkt widzenia współczesności, w większości po zjednoczeniu, gdy pojawia się potrzeba podtrzymania poczucia wspólnoty i kategoryzacji zmienionej rzeczywistości, a mur berliński ma za sobą swoją skończoną historię, od narodzin po śmierć – są nowym symbolicznym centrum, wedle którego można i, jak sędzę, należałoby porządkować filmową historię muru. Jedynie ostatnie dwadzieścia lat filmu niemieckiego przyniosło kilkaset fabularnych i dokumentalnych obrazów nawiązujących do muru berlińskiego – jego budowy i upadku, czyli do podziału i zjednoczenia.

Annette Dorgerloh w *Westwärts – ostwärts: die Mauer im Spielfilm*¹⁸² lawiruje między obrazami muru powstałymi tuż po jego budowie a produkcjami telewizyjnymi z ostatnich lat, zwracając również uwagę przy omawianiu kilku motywów i konfiguracji obecności muru na wybrane, pojedyncze produkcje dokumentalne. Ośrodek jej analiz znajduje się jednak po stronie filmowej tradycji, która rozpoczęła się jeszcze przed wybudowaniem muru berlińskiego i obejmuje wybrane motywy ze starego oraz nowego kina o podziale Niemiec. To perspektywa faworyzująca film fabularny, kreśląca pejzaż obecności muru w kinematografii niemieckiej, lecz nawiązująca w dużej mierze do przeszłości. Autorka wyróżnia trzy główne fazy w produkcji filmowej, posługując się kluczem chronologicznym.

Korzystając ze wskazanej przez Dorgerloh perspektywy historycznofilmowej, spróbuję przedstawić kilka wybranych motywów, które obecne są w kinie po roku 1989. Wymiar muru jako granicy terytorialnej zostaje ustanowiony w tradycji filmowych

¹⁸² Annette Dorgerloh, *Westwärts-ostwärts: die Mauer im Spielfilm*, w: Anke Kuhrmann, Doris Liebermann, Annette Dorgerloh, *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*, Berlin 2011. Online dostępny jest też tekst na temat kina niemieckiego okresu zimnej wojny, zob. Rainer Rother, *Der Kalte Krieg und der deutsche Film*, na: http://www.dhm.de/ausstellungen/kalter_krieg/film_04.htm, 12.07.2012.

nawiązań. Ich dostrzeżenie i podkreślenie pozwala spojrzeć na kino o murze jako na znaczeniową całość, a filmy postrzegać jako proces konstruowania opowieści w dialogu z historią.

Ważny element w filmach powstałych przed rokiem 1989 to **obecność Berlina**, który jest szczególnie kojarzony z ciężarem przeszłości, a jego przestrzeń może służyć jako tło rozgrywek między siłami politycznymi, niczym szachownica dla wytrawnych graczy rozgrywających za pomocą rozmaitych figur światowy porządek. Mowa tu o filmach szpiegowskich, przede wszystkim produkcji amerykańskiej i brytyjskiej, w których podzielone miasto było czytelnym symbolem zimnowojennych potyczek. Filmy wykorzystujące klimat miasta podzielonego na strefy, niebezpiecznego, będącego scenerią dla porachunków, śmierci i tajemnicy, realizowano w Berlinie od lat pięćdziesiątych, zwłaszcza w RFN. Miasto „wypróbowywała” także kinematografia światowa. W 1965 roku zrealizowano tu filmową adaptację powieści Johna Le Carré pod tytułem *Ze śmiertelnego zimna*¹⁸³, która rozpoczyna się (i kończy), eksploatowanym w latach późniejszych, charakterystycznym ujęciem muru i drutu kolczastego. Berlin, występujący w filmach kinematografii światowej tego okresu, stanie się rozpoznawalnym tłem scenograficznym, podnoszącym atrakcyjność filmu. Ten poniekąd rozrywkowy potencjał wykorzystują też współcześni twórcy filmowi, nawiązujący do okresu zimnej wojny¹⁸⁴.

Podział miasta na sektory znajduje swoje naturalne niejako odbicie w produkcji powojennej – w 1946 roku powstaje wytwórnia Defa, pierwsze studio filmowe w powojennych Niemczech, w radzieckiej strefie okupacyjnej. Zgodnie z perspektywą zaproponowaną przez Annette Dorgerloh, a także Leonie Naughton w monografii *That was the Wild East. Film culture, unification and the «New» Germany*¹⁸⁵, lata powojenne stanowią początek zaistnienia podziału między systemami politycznymi w kontekście filmowym. Z jednej strony dojdą w nim do głosu tendencje charakterystyczne dla kina światowego tego okresu (neorealizm, akcja filmu dziejąca się w mieście, akcentowanie

¹⁸³ *Ze śmiertelnego zimna* (*The Spy Who Came in from the Cold*), reż. Martin Ritt, Salem Films Limited, UK 1965.

¹⁸⁴ Na przykład John Schlesinger, zob. *Niewinni* (*The Innocent*), reż. John Schlesinger, Deutsche Film (DEFA), Lakeheart, Miramax Films, Sievernich, 1993.

¹⁸⁵ Leonie Naughton, *That was the Wild East. Film culture, unification, and the «New» Germany*, dz.cyt. Autorka nawiązuje w swojej książce do produkcji wytwórni Defa, a także, na co może warto zwrócić uwagę, w tytule nawiązuje do gry słownej, znanej również z tytułów filmów Petera Timma, prezentującego Dzikie Wschód, czyli NRD z atrybutami rodem z filmowego Dzikiego Zachodu.

miejskości), z drugiej strony, kino NRD i RFN reagować będzie silnie na wydarzenia polityczne i nastroje społeczne (propaganda dobrobytu wobec fali emigracji, młodzież jako bohater filmowy). *Berliński romans*¹⁸⁶ z roku 1955 dobrze prezentuje to spiętrzenie wątków. Film wpisuje się w nurt inspirowany włoskim neorealizmem¹⁸⁷, zalicza się do filmów, których akcja dzieje się w Berlinie, tzw. *Berlinerfilme*¹⁸⁸, oraz dotyczy relacji między Niemcami zamieszkującymi po obu stronach granicy. Pierwszym filmem produkcji Defy powstałym po wybudowaniu muru berlińskiego był *...und deine Liebe auch*¹⁸⁹, realizowany na przełomie lat 1961 i 1962. Tu również można odnaleźć splot charakterystycznych elementów. Film opowiada historię dziewczyny uwikłanej w emocjonalną relację z dwoma mężczyznami, z których jeden związany jest z RFN a drugi zostaje po stronie NRD. Annette Dorgerloh podsumowuje opis filmu:

„Film robił wrażenie (pomimo zgodności z linią polityczną już uwidocznionej w scenariuszu Paula Wiensa) poprzez uchwycenie z dokładnością i wrażliwością szczególnej atmosfery, nastroju panujących w Berlinie latem roku 1961”¹⁹⁰.

Relacja między NRD a RFN może dotyczyć nie tylko bohaterów filmowych czy przejawiać się w przyjętej formule romansowej, lecz także również inspiracji formalnych, gatunkowych. Bohaterami filmowymi staną się młodzi ludzie, grupa przyjaciół, krąg rówieśniczy – ten wątek powraca współcześnie w takich filmach jak *Słoneczna Aleja*.

Przekraczanie granicy, zanim jeszcze powstał mur, było w kinie NRD i RFN motywem wspólnym oraz dość złożonym. Z perspektywy współczesnego kina należy zauważyć, że nie tylko Berlin stanowił tło dla filmowej akcji, a granica była przedstawiana poprzez elementy dodatkowe, takie jak służby ochrony granicy i wojsko NRD. Nowe kino o murze będzie kontynuowało i przekształcało te elementy.

Filmy enerdowskie, w których pojawia się granica, powstawały na tle tendencji do faworyzowania kina programowo antyfaszystowskiego¹⁹¹. Filmy te, jak wskazuje Daniela Berghahn, prezentują wzniesienie muru w kontekstach pozytywnych; przemilczając

¹⁸⁶ *Berliński romans (Eine Berliner Romanze)*, reż. Gerhard Klein, DEFA-Studio, 1955.

¹⁸⁷ Te inspiracje są bardzo ciekawe, bowiem pojawiają się również w latach sześćdziesiątych i dotyczą też filmów wycofanych z dystrybucji, zakazanych po roku 1965. Konwencja realistyczna paradoksalnie traktowana była z pewnego rodzaju podejrzliwością. Zob. Leonie Naughton, *That was the Wild East. Film culture, unification, and the «New» Germany*, dz. cyt.

¹⁸⁸ Na temat *Berlinerfilme* pisze Magdalena Saryusz-Wolska. Zob. tejże, *Berlin: filmowy obraz miasta*, dz.cyt.

¹⁸⁹ *...und deine Liebe auch*, reż. Frank Vogel, DEFA-Studio, 1961/1962.

¹⁹⁰ Cyt. za: Annette Dorgerloh, dz. cyt., s. 372.

¹⁹¹ Leonie Naughton, dz. cyt.

symbolikę granicy jako faktycznego uwięzienia, zdradzają podległość zasadom kina o socjalistycznej perspektywie¹⁹². Warto nadmienić, że przed rokiem 1961 migracja z radzieckiej strefy okupacyjnej, potem z terenu NRD na teren RFN, była znaczna, szacuje się, że do chwili uszczelnienia granicy miejsce zamieszkania zmieniły około trzy miliony ludzi. Oprócz zmian w strukturze społecznej, ekonomicznej oraz oprócz wzrostu napięcia między Wschodem a Zachodem, wyludnianie się NRD skutkowało także drenażem kadr, co było niebezpieczne dla nowopowstałego państwa. W 1979 roku do kin w NRD trafia film *Die Flucht*¹⁹³, opowiadający historię związaną z wyjazdem do RFN. Bohaterem filmu w reżyserii Rolanda Gräfa jest lekarz podejmujący próbę ucieczki na Zachód. Co charakterystyczne – ten temat filmowy splata się, jak zauważa Dorgerloh, z problemami NRD tego okresu, tj. emigracji konkretnej grupy zawodowej¹⁹⁴.

Pragnienie wydostania się z Niemieckiej Republiki Demokratycznej nie słabło mimo budowy muru i strachu przed utratą zdrowia i życia. Plany uciezek realizowano na wiele rozmaitych sposobów, pokonując granicę na wodzie, w powietrzu i na lądzie, za pomocą podkopów lub przelotów na własnoręcznie skonstruowanych maszynach, aż po samobójcze ataki na umocnienia.

Po stronie RFN również powstawały filmy poruszające problem uciezek z NRD, tak jak w wypadku *Flucht nach Berlin*¹⁹⁵ (1960/1961), którego akcja dzieje się na prowincji, i która skupiona jest na ukazaniu indywidualnych losów bohaterów. Prezentacja postaw bohaterów, indywidualne rysy postaci, realizm w przedstawianiu sytuacji podziału, konflikty moralne i konieczność podejmowania decyzji związanych z granicą – te elementy zostaną zaadaptowane dla potrzeb nurtu filmów o murze po roku 1989, co więcej, same staną się podstawą dla eksperymentów i dalszych mutacji tematycznych oraz formalnych. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku pojawiła się w filmach

¹⁹² Daniela Berghahn, *East German cinema after unification*, w: *German cinema since unification*, red. David Clarke, London 2006. Zob. także: tejsze, *Hollywood behind the wall. The cinema of East Germany*, Manchester 2005.

¹⁹³ *Die Flucht*, reż. Roland Gräf, DEFA-Studio, 1976/1977.

¹⁹⁴ W latach 1960-1962 został zrealizowany, również dotyczący tego problemu, film *Ärzte*, reż. Lutz Köhlert, scen. Egon Günther.

¹⁹⁵ *Flucht nach Berlin*, reż. Will Tremper, Stun Film, Will Tremper Filmproduktion, 1960/1961; film miał być hitem w kinach, niestety nie zainteresował widzów. Zob. Annette Dorgerloh, *Westwärts-ostwärts: die Mauer im Spielfilm*, w: Anke Kuhmann, Doris Liebermann, Annette Dorgerloh, *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*, dz. cyt. Z kolei Leonie Naughton pisze, że film Trempera, o którym wspomina Dorgerloh – *Die Russen kommen* z 1961 roku – został wycofany z dystrybucji. Ingerencja państwa w produkcję filmową przyczyniała się do hamowania rozwoju studia.

tematyka podkopów pod murem, ucieczek bardzo widowiskowych, jeśli można użyć takiego określenia, do których wątków dostarczały coraz to nowe, śmiałe próby przekroczenia granicy. Wśród filmów traktujących o spektakularnych ucieczkach jeden z pierwszych to amerykańsko-zachodnioniemiecki film *Escape from East Berlin (Tunnel 28)* z roku 1962 w reżyserii Roberta Siodmaka¹⁹⁶, oparty na historii ucieczki podkopem do Berlina Zachodniego¹⁹⁷.

Lata osiemdziesiąte stanowią będą pewien przełom w zakresie kina dotyczącego granicy między RFN a NRD. Berlin i mur nie są już rozpoznawalną dekoracją, a problemy poruszane w filmach nabrały charakteru uniwersalnych diagnoz, dotyczących stanu świadomości współczesnych społeczeństw. Spojrzenie na mur zmienia się, ruch związany z pokonywaniem granicy staje się w pewien sposób dwukierunkowy, spojrzenie kamery obejmuje obie strony, nierzadko z lotu ptaka lub z niespotykanych dotąd, ciekawszych ujęć. Istotnemu skomplikowaniu uległa też strona estetyczna filmów. W zachodnioniemieckim filmie na podstawie opowiadania Petera Schneidera *Der Mauerspringer*¹⁹⁸ (1982) realizm spotyka się ze scenami z pogranicza jawy i snu. Miejscami groteskowy film zwiastuje pojawienie się nowego typu kina, akcentującego absurdalność granicy, jej ambiwalentny filmowy potencjał, pozwalający na prezentowanie komicznych sytuacji przy zachowaniu realistycznej konwencji. Tytuł nawiązuje do określenia stosowanego wobec ludzi przekraczających mur od zachodniej strony, z różnych powodów. Wdrapywanie się na mur od strony Berlina Zachodniego przybierało charakter żartu, chuligańskiego wybryku, ale i wynikało też z realnej chęci przedostania się do NRD. W latach osiemdziesiątych karierę filmową rozpoczyna zachodnioniemiecki reżyser o enerdowskich korzeniach, Peter Timm,

¹⁹⁶ *Escape from East Berlin (aka Tunnel 28)*, reż. Robert Siodmak, Walter Wood Productions (Los Angeles) we współpracy z Hans Albin Filmproduktion, 1962.

¹⁹⁷ Przy okazji można też wspomnieć o filmie *Night Crossing*, reż. Delbert Mann, Walt Disney Productions, Bavaria Film, USA 1982. Film (występujący pod polskimi tytułami *Nocna przeprawa* i *Nocny lot* dotyczy ucieczki balonem dwóch rodzin z NRD na Zachód w roku 1979. Jedna z rodzin ma nawet swoją stronę internetową: <http://www.ballonflucht.de/index.html>, 17.05.2012. Motyw ucieczki balonem wykorzystano we współczesnej telewizyjnej tragikomedii *Heimweh nach drüben*, reż. Hajo Gies, Mitteldeutscher Rundfunk, Saxonia Media Filmproduktion GmbH, 2007. Filmy o ucieczkach pojawiają się po roku 1989 w dużej liczbie.

¹⁹⁸ *Der Mann auf der Mauer*, reż. Reinhard Hauff, Bioskop Film, Paramount Filmproduktion GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1982. Schneider w swoim opowiadaniu, podobnie jak inny pisarz – Stefan Heym, nawiązuje do przypadku enerdowskich nastolatków kilkanaście razy przekraczających mur tam i z powrotem, w celu wybrania się do kina po zachodniej stronie. Tytuł powieści trudny jest do przełożenia na język polski w formie jednego słowa, Magdalena Saryusz-Wolska pisząc o niej, podaje dosłowne tłumaczenie: «ten, który przeskakuje przez mur»; cyt. za: Magdalena Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, dz.cyt., s. 402.

filmem *Meier*¹⁹⁹ (1986), opowiadającym o pewnym enerdowskim tapeciarzu z Berlina, który również, niczym uzależnieni od wdrapywania się na mur, nieustannie przekracza granice. Kieruje nim zmysł praktyczny i smykałka do interesów. Przekraczanie granicy przez bohatera ma jednakże swój kres a rolki tapety przenoszone z RFN do NRD to nie tylko filmowy MacGuffin, ale symbol niemiecko-niemieckiej zależności. Timm będzie kontynuował realizowanie komedii o relacjach między Niemcami po zjednoczeniu, a także filmowo powracał do przeszłości, konkretnie do roku 1989²⁰⁰. Wydaje się, że to jego komedie ustaliły perspektywę komizmu wzajemnego postrzegania Niemców po obu stronach granicy, z podkreślaniem i wydobywaniem cech absurdałności życia codziennego w NRD.

Najbardziej bodaj znanym filmem lat osiemdziesiątych, z grupy produkcji powstałych po zachodniej stronie muru jest *Niebo nad Berlinem* (1986/1987) Wima Wendersa²⁰¹. To film, który jest szczególnie z kilku powodów, Magdalena Saryusz-Wolska opisuje film Wendersa następująco:

„*Niebo...*to poetycka historia dwóch aniołów Daniela i Cassiela. Niektórzy określają ich miejską wędrówkę mianem odysei, a ich samych jako «astralnych *flâneurów*» [...]. Hanno Möbius i Guntram Vogt twierdzą, że *Niebo nad Berlinem* jest filmem o historii w ogóle – nie tylko Berlina. Ich zdaniem Wenders wykracza w swoim dziele poza przeszłość tego konkretnego miasta. Tworzy natomiast mit Berlina jako miejsca historycznej prawdy, w którym stawia się również pytania o historię ludzkości; o przeszłość, teraźniejszość i przyszłość”²⁰².

Autorka dorzuca jeszcze ważną uwagę – po pierwsze, Berlin u Wendersa to szare, ponure miasto – ofiara historii, po drugie – reżyser jednocześnie zachowuje dystans do tej konkretnej, niemieckiej historii, tak jakby interesowało go odniesienie uniwersalne, przypadek Berlina jako miasta światowej historii i losu. Tego rodzaju spojrzenie na Berlin i Niemcy w kontekście ludzkim, pojawia się w perspektywie przedstawiania problematyki muru berlińskiego po roku 1989. Z miejsca walki szpiegów i systemów Berlin przekształca

¹⁹⁹ *Meier*, reż. Peter Timm, Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren GmbH, Maran Film, Popular-Film GmbH, Süddeutscher Rundfunk (SDR), 1986.

²⁰⁰ Zob. film *Liebe Mauer*, reż. Peter Timm, Relevant Film Produktion GmbH, Tradewind Pictures, 2009.

²⁰¹ *Niebo nad Berlinem (Der Himmel über Berlin)*, reż. Wim Wenders, Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1986/87.

²⁰² Magdalena Saryusz-Wolska, *Berlin: filmowy obraz miasta*, dz. cyt., s. 108 i 110.

się w latach osiemdziesiątych w szczególne terytorium, gdzie padają pytania o współczesność i przyszłość.

Produkcja wytwórni Defa w ostatnich miesiącach przez upadkiem muru wygląda pod tym względem interesująco, dopuszczając do dystrybucji film *Die Architekten*²⁰³ wyprodukowany w chwili przełomowej 1989/1990²⁰⁴. Ten dość dziwny film – z oczywistych względów właściwie bez publiczności, pozbawiony eksperymentów formalnych, zachowawczy, stanowić może przykład kina w momencie przejściowym. Obecność muru berlińskiego zaczyna sygnalizować istnienie **wewnętrznej, mentalnej granicy** – granicy działań, kompromisu i wytrzymałości – wątki, które dotąd jedynie sygnalizowało kino NRD, wychodzą teraz na jaw, z całą mocą artykułowane wobec systemu, wobec państwa, które kształtuje postawy obywateli.

Dobrochna Dabert w pracy na temat kina moralnego niepokoju²⁰⁵ lokuje podobny polski fenomen w sferze „[...] opozycji usytuowanej wewnątrz systemu, zerkającej ku zjawiskom otwarcie polemicznym wobec tzw. kultury socjalistycznej”²⁰⁶. Taka pozycja z jednej strony jest niewygodna, bo utrzymywanie jej narażało na ciągłe zagrożenie cenzurą, ale z drugiej strony umożliwiała przecież wypowiedzenie się. Film *Die Architekten* powstał w podobnym uwikłaniu: „Granica między opinią a postępowaniem przecinała niejako każdego obywatela NRD. Życie w tym kraju stanowiło nieustające balansowanie na linii między koniecznością dostosowania się a zachowaniem należytego dystansu”²⁰⁷.

Film opowiada historię architekta, który otrzymuje propozycję realizacji dużego projektu dotyczącego budowy wielofunkcyjnego centrum dla potrzeb osiedla mieszkaniowego. Jako koordynator projektu formuje zespół składający się z przyjaciół jeszcze z okresu studiów – to ostatnia szansa na zawodowe spełnienie człowieka, który

²⁰³ *Die Architekten*, reż. Peter Kahane, DEFA-Studio, 1989/1990.

²⁰⁴ W materiałach zamieszczonych na płycie DVD, w rozmowie z krytykiem filmowym Ralfem Schenkiem, reżyser opowiada o kulisach realizacji, sytuacjach, w których realizatorzy mieli chęć udokumentowania dziejącej się na ich oczach zmiany ustrojowej - zdjęcia do filmu rozpoczęły się jesienią 1989 roku. Ostatecznie jednak, zrezygnowano z dodatkowych scen, wszystkie zmiany usunięto na rzecz trzymania się zaakceptowanego przez wytwórnię scenariusza. Można więc przypuszczać, że realizatorzy nie pokusili się o zaostrenie wymowy filmu pod wpływem bieżących wydarzeń. Film *Die Architekten* powstał na podstawie scenariusza zaaprobowanego przez komisję studia Defa, krytyczne wobec systemu zakończenie obrazu było zamiarem realizatorów na długo przed rozpoczęciem zdjęć.

²⁰⁵ Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003.

²⁰⁶ Tamże, s. 75.

²⁰⁷ Stefan Wolle, *Wspaniały świat dyktatury. Codziennosc i władza w NRD 1971-1989*, tłum. Elżbieta Kaźmierczak, Witold Leder, Warszawa 2003, s. 495.

dotąd realizował mało ambitne zlecenia. Projekt, który tworzy nowo powstały kolektyw – nowatorski, ciekawy i oryginalny – jest jednak niezgodny z założeniami socjalistycznego budownictwa i pomimo oczywistych walorów nie zyskuje akceptacji władz. Pomysł poddany krytyce może jednak otrzymać szansę, pod warunkiem wprowadzenia pewnych, koniecznych zmian. Pomimo kompromisów pojawiają się coraz to nowe trudności, aż do blokady projektu włącznie. Przyjaciele po kolei odchodzą z zespołu, żona wraz z córką decyduje się wyjechać na Zachód. Architekt próbuje wciąż walczyć o projekt, interweniuje gdzie się da, w końcu okazuje się, że można kontynuować prace, lecz bohater nie jest już w stanie dokończyć projektu, pozostaje sam. W ostatniej scenie filmu leży pijany pod trybuną, z której parę godzin temu obwieszczono triumfalnie i w karykaturalnym stylu partyjnej propagandy rozpoczęcie kolejnej wielkiej socjalistycznej budowy.

Związki między formułą kina moralnego niepokoju a filmem Petera Kahane'go *Die Architekten* widoczne są na poziomie postaci, konstruowanych z pomocą schematów – główny bohater to osoba bardzo przeciętna, jakby pozbawiona siły, wedle słów Dabert:

„Kino nie pokazywało bohatera niewinnego, na którego nieoczekiwanie spadło zło. Ono nie przychodziło z zewnątrz, lecz już od pewnego czasu tkwiło w jego umyśle, w pragnieniach, decyzjach, działaniach, najpierw skrywane, a potem już jawne, rozpanoszone”²⁰⁸.

Bohater filmu jest architektem, a obraz NRD ukształtowany został w filmie na podstawie architektury. Warto pamiętać, że pejzaż architektoniczny posłużył również Wendersowi w kształtowaniu znaczeń przestrzeni filmowej. Joachim Trenkner pisze o enerdowskich założeniach urbanistycznych:

„Tutaj, «na Alexie», można obejrzeć, co architekci Ericha Honeckera rozumieli pod pojęciem «socjalistycznego planowania przestrzennego»: w środku Niemiec najwyższa wieża telewizyjna, obok wieżowiec-hotel i kłocowaty dom towarowy, z boku «Dom Nauczyciela» z kiczowatymi mozaikami udającymi folklor, a pośrodku ogromny pozbawiony drzew plac, w otoczeniu bezbarwnych, pudełkowatych bloków mieszkalnych i biurowców z szarego betonu. Plac zimny, wietrzny, pozbawiony radości, wrogi człowiekowi”²⁰⁹.

²⁰⁸ Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, dz. cyt., s. 95.

²⁰⁹ Joachim Trenkner, *Naród z przeszłością. Eseje o Niemczech*, dz.cyt., s. 108 (przeł. Wojciech Pięciak).

Blokowiska z wielkiej płyty, jako z jednej strony, socjalistyczne marzenie o własnym mieszkaniu, z drugiej, przytłaczający, nieludzki krajobraz – są nie do pogodzenia. Ten krajobraz wykorzystuje Peter Kahane, by budować przestrzeń świata przedstawionego, tę szczególną przestrzeń, która podlega interpretacji w kontekście symbolicznym, w stosunku do przedstawionych na ekranie sytuacji, świata rzeczywistego oraz w stosunku do doświadczenia widza odbiorcy²¹⁰. Projekt, nad którym pracują filmowi architekci sprawia wrażenie futurystycznego, oryginalność nie jest jednak możliwa, zaprzecza ideologicznym założeniom, które są niewzruszone.

Filmowa przestrzeń dopowiada znaczenia. Polskie kino moralnego niepokoju wyzyskiwało wnętrza, ciasne mieszkania, korytarze²¹¹, film Kahanego wychodzi w przestrzeń miejską widzianą z różnych perspektyw – to betonowe podwórza, blokowiska, ulice, puste i niezagospodarowane tereny. Mimochodem dokumentuje koncepcje urbanistyczne NRD, przywołując różne motywy, takie jak choćby ten związany z planami wyburzania starej architektury i zastępowania jej przez nową zabudowę w myśl założeń socjalistycznych. Niedoskonałość świata zewnętrznego zostaje niejako spojona z brzydotą wewnętrzną postaci. Urbanistyczny pejzaż NRD to jednocześnie metafora ograniczonych horyzontów, intelektualnej przeciętności, wyuczonego automatyzmu myślenia i działania.

W jednej ze scen filmu bohater próbuje dostrzec córkę po drugiej, zachodniej stronie muru, lecz widok na drugą stronę limitowany jest przez Bramę Brandenburską i przestrzeń granicy. Dystans, który dzieli tych dwoje jest ogromny – architektura w filmie Kahanego przede wszystkim dzieli, izoluje, jest więzieniem. Ta scena (il. 15) nie trwa długo, lecz stanowi ważny element filmu – to symboliczna konfrontacja z bezsilnością, pożegnanie ze złudzeniami. To też charakterystyczny element dla kina lat dziewięćdziesiątych reprezentowanego przez reżyserów z dawnej NRD²¹², w ramach którego państwo, które przestało istnieć, charakteryzowane jest jako przestrzeń zdegradowana i przygnębiająca. Bohaterowie filmowi uwikłani zostają w konflikty po stronie przegranej, w sytuacji beznadziejnej, a ich działania nasycone są szaleństwem i cierpieniem – to postawy rezygnacji.

²¹⁰ Na temat przestrzeni w filmie zob. choćby: Elżbieta Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000; Tadeusz Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, Katowice 1998, tom 9.

²¹¹ Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, dz.cyt.

²¹² Na przykład dla kina Andreasa Kleinerta.



Il. 15 Niemożliwe spotkanie ojca z córką – film *Die Architekten*, reż. Peter Kahane (1989/1990)

Daniela Berghahn konstatuje wręcz: „Brutalna śmierć i samobójstwo są ważnymi motywami w filmach, które opisują społeczne i indywidualne problemy Niemców z byłej NRD w obliczu zjednoczenia”²¹³. Jak dalej zauważa autorka, śmierć była tematem, którego unikano w kinie Defy, chyba że chodziło o prezentowanie śmierci bohaterskiej, ideologicznie ważnej, w dobrej sprawie. Zwrócenie się w stronę motywu śmierci po 1989

²¹³ Daniela Berghahn, *East German cinema after unification*, w: *German cinema since unification*, dz.cyt. , s. 91.

roku z jednej strony może być zatem odczytane jako manifestacja treści dotychczas podlegających stłumieniu, z drugiej współtworzy symboliczną prezentację przestrzeni byłej NRD jako miejsca dotkniętego ogólnie zniszczeniem, nasyconego fatalizmem.

Tematyka związana z granicą niemiecko-niemiecką po roku 1989 będzie rozwijać dawne motywy, przede wszystkim będzie eksploatować przestrzeń podzielonego miasta Berlina – jak w przeszłości – za sprawą rozwiązań gatunkowych, estetycznych (bohaterowie filmowi, sceneria miejska, konwencja realistyczna) oraz silnej, zapoczątkowanej w latach osiemdziesiątych, tendencji do symbolicznego i uniwersalnego ujmowania relacji przestrzennych. Stosunki między Niemcami po obu stronach granicy staną się wyraźnym i zupełnie samodzielnym elementem, podobnie jak motyw przekraczania granicy, który będzie stanowił skuteczne oparcie dla wielu fabuł i dokumentów. Podobnie jak w filmowej tradycji, wiele wątków będzie występowało równocześnie, wiele z nich poddanych zostanie interesującym transformacjom, na tyle, że filmy po roku 1989 prezentować będą złożoną konfigurację – łączącą wcześniejsze nawiązania i nowe, warunkowane okolicznościami historycznymi, propozycje. Przestrzeń byłej NRD podlegać będzie kształtowaniu na nowo po roku 1989, w czym swój udział mieć będzie, z jednej strony, produkcja studia filmowego Defa okresu przełomu, z drugiej strony zarysowane we wcześniejszym okresie różnice między produkcjami filmowymi NRD i RFN, a także prezentowanym w nich obrazem granicy. Ustabilizuje się postrzeganie granicy jako opresji – dzielącej, powodującej cierpienie. Granica, wparta na wcześniejszych kinematograficznych sposobach przedstawiania, stanie się symbolicznym centrum filmowego nurtu, wskazując – już nie na konstruowane formy zewnętrznego przedstawienia, formy teatralizacji życia społecznego, lecz na przeżycie wewnętrzne, sferę intymności i szeroko rozumianego prywatnego.

Rozdział 5

Kino o granicy jako kino traumy

W jaki sposób połączyć kino z kontekstem wydarzenia historycznego, kwestiami pamięci zbiorowej i indywidualnej? Wydaje się, że szansę stwarza pojęcie kulturowej traumy. Wykorzystanie teorii traumy odnośnie do kina środkowoeuropejskiego podejmującego temat przeszłości wydaje mi się ujęciem potrzebnym, bo jeszcze nieobecnym²¹⁴, a przy tym dającym możliwość interpretacji zjawisk powstających na styku przemian społecznych, tożsamościowych i ich medialnych rekonstrukcji – między indywidualnym doświadczeniem a doświadczeniem społeczności, szczególnie w filmach odnoszących się do przełomowych wydarzeń politycznych, rewolucji, transformacji ustrojowych.

Pojęcie **kulturowej traumy** wywodzące się z badań nad psychiką, zakorzenione w badaniach nad histerią oraz nerwicą frontową, wychodzące (w niejakiem uproszczeniu) od tekstów Freuda²¹⁵, jest stosowane obecnie interdyscyplinarnie, w tym, w wypadku badań nad medialnymi obrazami traumy, jak choćby prace pod redakcją E. Ann Kaplan²¹⁶. Przedmiotem badań *trauma studies* będą zatem obrazy przemocy, wojny, zagłady (ze szczególnym uwzględnieniem Holocaustu i w ogóle wszelkiego typu dwudziestowiecznego ludobójstwa), momenty transformacji i kryzysy polityczne, narracje ofiar, przeszłość i pamięć – pamięć ofiar i pamięć prześladowców, oraz społecznie wytwarzane sensy, nadawane wszelkim gwałtownym wydarzeniom. E. Ann Kaplan wskazuje na nową perspektywę dla pojęcia traumy w końcu lat osiemdziesiątych i na uwagę, którą skierowano na problematykę stresu pourazowego (*posttraumatic stress disorder* – PTSD)²¹⁷.

²¹⁴ Chociaż studia nad traumą wykorzystywane bywają bardzo często w analizie medialnych obrazów Holocaustu, Hiroshimy, wojny w Iraku, ludobójstwa w Ruandzie. Myślę, że przyjrzenie się przeszłości krajów byłego Bloku Wschodniego pod tym kątem może dać interesujące rezultaty.

²¹⁵ Badacze wskazują na starszy rodowód pojęcia i lokują początki refleksji nad przeżyciem traumatycznym jeszcze w starożytnej Grecji, (trauma to inaczej: *rozdartą raną*) i przypisują mu korzenie nie tyle psychologiczne, co medyczne. Zob. Itay Sapir, *Trauma. A concept «travelling light» to a case-study of early modern painting*, w: *Conceptual Odyseys: Passages to cultural analysis*, red. Griselda Pollock, New York 2007.

²¹⁶ Zob. *Trauma and cinema. Cross-cultural explorations*, red. E. Ann Kaplan, Ban Wang, Hong-Kong 2004.

²¹⁷ W tym wypadku chodziło też o publikacje dotyczące konfliktu w Wietnamie.

Zainteresowanie zaowocowało pracami Dominicka LaCapry, Shoshany Felman, Cathy Caruth²¹⁸.

Wykorzystanie teorii traumy w perspektywie filmoznawstwa wprowadza nowe możliwości obserwacji kina zorientowanego na przeszłość, dotyczącego problematyki pamięci i historii, poprzez ustanowienie perspektywy widzenia również poza analizą wyłącznie reprezentacji wizualnej jako źródła tego, co obecne. Nawiązując do prac Cathy Caruth²¹⁹, można zaryzykować twierdzenie, że postrzeganiu podlegałoby nie tylko to, co jest prezentowane, lecz także powinniśmy dostrzegać brak, to, czego nie ma, co znajduje się poza warstwą filmowej reprezentacji, czyli poza przedstawieniem. Ślad jako znak zdarzenia jest świadectwem oddziaływania, potwierdzeniem obecności.

Zdarzeniem traumatycznym może być akt przemocy, katastrofa naturalna, ale także zmiany społeczne i transformacje, o ile są nagłe, niespodziewane, zakłócają porządek rzeczy. Granica, której wytyczenie odbywa się nagle, jest wydarzeniem, którego nie można powstrzymać, wobec którego bohaterowie filmowi są bezradni. Sposób, w jaki o tym opowiadają, akcentuje takie elementy, jak gwałtowność, nieprzewidywalność, strach i niepewność.

Budowa muru była szokiem dla bohaterów dokumentalnego filmu *Grenzenlose Liebe... und plötzlich war die Mauer da*²²⁰ (2007) Gerdy i Hartmuta Stachowitz. Realizatorzy dokumentu w fabularyzowanych sekwencjach przywołują atmosferę idyllicznego małżeńskiego poranka, niedzieli 13 sierpnia, przerwana radiowym komunikatem. Zamknięcie granicy rozdziela rodzinę: Gerdę, która biegnie po syna do swoich rodziców po wschodniej stronie i Hartmuta, który zostaje po zachodniej stronie zasieków. Dotychczasowe życie uległo nieodwracalnej zmianie, symbolicznie wszystko stało się nagle, stało się inne, obce. „Jakakolwiek formę przybierze trauma, mamy do

²¹⁸ E. Ann Kaplan, *Trauma culture. The politics of terror and loss in media and literature*, New Brunswick 2005.

²¹⁹ Por. Cathy Caruth, *Literature and the enactment of memory* (artykuł dotyczy filmu *Hiroshima moja miłość* w reżyserii Alaina Resnais z 1959 roku), w: *Trauma and visibility in modernity*, red. Lisa Saltzman, Eric Rosenberg, Hanover 2006; przedruk z: tejże, *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*, Baltimore 1996.

²²⁰ *Grenzenlose Liebe... und plötzlich war die Mauer da*, reż. Roland May, Mediopolis Film und Fernsehproduktion, 2007. Dystrybucja ARD. Więcej o filmie na: <http://www.swr.de/geschichte/grenzenlose-liebe-und-ploetzlich/-/id=100754/nid=100754/did=5449280/1v8e5xl/index.html>, 24.11.2012.

czynienia z procesem znaczącego i bolesnego naruszenia normalności codziennego życia”²²¹.

Pojęcie traumy scala trzy perspektywy: socjologiczną, psychologiczną i kulturową, konteksty indywidualnego i zbiorowego przeżycia. Trauma narodowa, społeczna tym będzie się różnić od jednostkowej, że przeżywana jest kolektywnie. Piotr Sztompka, interpretując traumę w kontekście społecznym, w próbie diagnozy społeczeństwa w okresie transformacji systemowej, wyjaśnia:

„Trauma oznaczałaby szczególny rodzaj patologii przedmiotowości społecznej [...]. Do takiego stanu patologicznego dochodzi w specyficznych warunkach strukturalnych i kulturowych [...], pod wpływem specyficznych wcześniejszych zmian społecznych (*traumatogennych zdarzeń*), interpretowanych w świetle istniejących zasobów kulturowych jako traumatyczne. Kiedy stan ten zostanie zdefiniowany jako trauma przejawia się w *symptomach traumy* i zaczyna wywoływać specyficzne reakcje (radzenie sobie z traumą), [...]”²²².

Arthur G. Neal w *National trauma and collective memory*²²³ wskazuje na charakter **traumy narodowej**, przeżywanej wspólnie jako strach, szok, smutek. Neil J. Smelser z kolei twierdzi, że jeśli urazowe zdarzenie nie wywołuje negatywnych skutków, nie można mówić o traumie²²⁴. Trauma jest przy tym złożonym procesem symbolicznym, który Jeffrey C. Alexander określa jako podobny do aktu mowy, w którym trauma jest komunikowana, a wydarzenie zostaje przyjęte przez zbiorowość jako traumatyczne. Doświadczenie tego rodzaju w odróżnieniu od samego wydarzenia niemożliwe jest do precyzyjnego określenia w czasie, może też nie wystąpić od razu po zdarzeniu, które określane jest jako traumatyczne²²⁵.

²²¹ Arthur G. Neal, *National trauma and collective memory. Major events in the American century*, New York 1998, s. 5.

²²² Piotr Sztompka *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000, s. 20.

²²³ Arthur G. Neal, *National trauma and collective memory. Major events in the American century*, dz.cyt.

²²⁴ Neil J. Smelser, *Psychological trauma and cultural trauma*, w: Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley 2004.

²²⁵ Na gruncie psychologii pisze się także o stresie traumatycznym (w zakresie dyscypliny badawczej określanej jako psychotraumatologia, dotyczącej badań nad zachowaniami po silnym urazie, tematyki silnego stresu i jego następstw). Badania te, jak i w ogóle rozkwit zainteresowania traumatycznością, rozpoczyna się w zasadzie na szeroką skalę w momencie badań nad ocalałymi z Zagłady i weteranami wojny w Wietnamie. Zob. na przykład na gruncie polskim Maja Lis-Turlejska, *Traumatyczny stres. Koncepcje i badania*, Warszawa 1998.

Bert Bobock analizuje film *Good Bye, Lenin!* w kontekście traumy, przywołując tezę Alexandra o jej społecznym charakterze. Zatem trauma jest konstruowana społecznie, nie jest w prostej linii jedynie nieuchronnym następstwem wydarzenia, poza tym „[...] trauma kulturowa musi zostać zmediatyzowana, by stać się zauważalną”²²⁶. Jedną z form **mediatyzowania traumy** jest film. Według Berta Bobocka każdy z głównych bohaterów *Good Bye, Lenin!* cierpi z powodu doznanej psychicznej rany, wstrząsu, nawet widz – któremu wedle autora reżyser za pomocą filmu umożliwia pożegnanie z przeszłością i „otwiera przestrzeń upamiętnienia dla wszystkich Niemców, którzy nie przezwyciężyli utraty zaufania, tożsamości i bezpieczeństwa w następstwie zjednoczenia”²²⁷.

Bohater filmu *Good Bye, Lenin!*, ukrywając przed matką fakt upadku muru i zjednoczenia, zachowuje się w sposób, który można określić jako **strategię zaprzeczania**. To mechanizm obronny, polegający na zanegowaniu, a który w kontekście zbiorowości może formułować się jako kolektywne zaprzeczanie lub niepamięć²²⁸. W filmie dokumentalnym Margarethe Fuchs *Für den Schwung sind Sie zuständig*²²⁹ (2003) jeden z pracowników przemysłu budowlanego NRD, ucinając wątek rozmowy o byciu obserwowanym oraz o prawdopodobnej obecności współpracownika Stasi w miejscu swego zamieszkania, być może wśród bliskich przyjaciół, mówi: „Nieważne. To wszystko jest już historią...Daj spokój...”. Tak jakby przypomnienie sobie przeszłości i sformułowanie o niej sądu było trudne, było wyjątkowym wysiłkiem. W innym dokumencie, autorstwa Thomasa Heisego – *Mój brat*²³⁰, komunikacja między – reżyserem filmu a jego bratem, który osiedlił się we Francji oparta jest na **milczeniu**. Może nie byłoby w tej sytuacji nic ciekawego, gdyby nie to, że brat pomieszkuje u przyjaciela, tego samego, który donosił na niego do Stasi.

²²⁶ Bert Bobock, *Goodbye, Lenin? – Social change as wound in post-socialist Eastern Germany*, Seminar paper, München 2005, s. 9.

²²⁷ Tamże, s. 25.

²²⁸ Neil J. Smelser wskazuje na kolektywny charakter niepamięci o Holokauście na gruncie NRD, zob. tegoż, *Psychological trauma and cultural trauma*, w: Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, *Cultural trauma and collective identity*, dz. cyt.

²²⁹ Tytuł filmu trudno przetłumaczyć z wdziękiem na język polski, wspierając się na przekładzie angielskim: *It's up to you to make it swing*, można to tłumaczyć jako: *To ty masz sprawić, by tańczył*. Tytuł odnosi się do konstrukcji dachowych, które przypominały liście; wygięte, miękkie linie odlewanego z betonu dachu nadawały energicznym budynkom użyteczności publicznej fantazję, lekkość i wdzięk. Zob. *Für den Schwung sind Sie zuständig*, reż. Margarete Fuchs, Margarete Fuchs Filmproduktion, Busse & Halberschmidt, 2003.

²³⁰ *Mój brat* (*Mein Bruder-We'll meet again*), reż. Thomas Heise, Ma.Ja.De Filmproduktion we współpracy z ARTE, YLE Teema, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2005.

Dla dokumentalisty z byłej NRD, Thomasa Heisego, brak słów, przemilczenie odgrywają ważną rolę w opowiadaniu historii relacji rodzinnych jak również w ocenie nurtu filmowego czy samego dokumentu, który wedle twórcy pozwala zajrzeć pod powierzchnię zdarzeń. Filmy o murze berlińskim byłyby zatem nie tyle już gotową formą mediatyzowania traumy, być może dopiero zaczątkiem tego procesu, wedle słów reżysera:

„[...] To wszystko nie jest jeszcze opowiedziane, jeszcze nie jest zakończone, gotowe. Tu mamy problem, który wciąż rozgrywa się w chwili obecnej, on wymaga uwagi, to nie jest jakiś etap zamknięty. A dokonując obserwacji, niemożliwe jest spojrzenie obiektywne, bo ta historia jest jeszcze zbyt współczesna. Upadek muru berlińskiego jako wydarzenie, zniesienie granicy jest oczywiste, ale przecież cała sprawa rozgrywa się głębiej. W gruncie rzeczy chodzi o koniec pewnego kraju, co pociąga za sobą konsekwencje. Nie chodzi więc tylko o ten moment związany z upadkiem muru, ale o to, co stało się z historią tego kraju, który zniknął, co się dzieje z ludźmi, którzy w nim mieszkali, z ich życiem...”²³¹.

W obrębie komunikacji oprócz przemilczenia można próbować też podjąć inną strategię, i tak działania młodego bohatera z filmu *Good Bye, Lenin!* przypominają nie tylko to, na co zwraca uwagę Cathy Caruth, czyli na charakterystyczny dla doświadczenia traumy terror niemożności mówienia („speechless terror”²³²). To, co robi bohater, czyli strategia zaprzeczania, a także cały film, można rozumieć też jako rodzaj **kontr-opowieści**, konstruowanej w celu złagodzenia efektów wydarzenia traumatycznego a jednocześnie przecież przeprowadza on próbę opowiedzenia o czymś, co nie wydaje się komunikowalne wprost, inaczej mówiąc, językowo. Wybiera więc obrazy i to na nich opiera swoją własną narrację wewnątrz filmowej opowieści.

Warto podkreślić, że w filmie mamy do czynienia z repetycją obrazów telewizyjnych, jak i z zaznaczeniem objawów amnezji, której na skutek wstrząsu doznaje bohaterka filmu – nie pamięta, co spowodowało szok. Choroba matki (skutkująca utratą

²³¹ Przytaczam za wywiadem przeprowadzonym przeze mnie przy okazji wizyty reżysera w Polsce w ramach festiwalu «Planete Doc Review», dla „Filmweb.pl”, 24.05. 2009, *Thomas Heise o istocie sztuki dokumentu*: <http://www.filmweb.pl/article/WYWIAD%3A+Thomas+Heise+o+istocie+sztuki+dokumentu-51739>, 01.08.2012

²³² Cyt. za: Caruth powołuje się na ustalenia Bessel A. van der Kolka, zob. *Trauma. Explorations in memory*, red. Cathy Caruth, Baltimore 1995, s. 172.

komunikacji) jest również podobnym rodzajem wstrząsu dla bohatera, on też dotknięty jest niemożnością komunikowania, ale znajduje, niejako alternatywny, sposób wypowiedzi. Thomas Elsaesser, pisząc na temat obrazów telewizyjnych, zaznacza:

„Powstaje nowa autentyczność, media audiowizualne nie tylko piszą swoją własną historię i tworzą rodzaj drugiej pamięci, wizualne reprezentacje same mogą tworzyć rodzaj drugiej rzeczywistości. Obrazy tego rodzaju [katastrofa Challengera, zabójstwo J.F.Kennedy’ego – MB] przynależą do innego rodzaju rzeczywistości: tej związanej z obsesją lub traumą, z którą koresponduje inny rodzaj działania i widzenia siebie, opartego na ponownym opowiadaniu (*re-telling*), powtarzaniu, przepracowywaniu. Do tego, w rzeczy samej telewizja jest predestynowana, bowiem, jak inaczej wyjaśnić jej najbardziej oczywistą funkcję, **przymus powtarzania** [podkr. – MB]?”²³³.

W tym duchu można odczytać również poruszający film Oskara Roehlera *Nietykalna*²³⁴ (1999/2000), którego bohaterką jest pisarka przeżywająca twórczy i osobisty kryzys. Jej depresja rozwija się równolegle z dziejącą się na ulicach jesienną rewolucją. Prezentowane w filmie obrazy telewizyjne, pochodzące z odbiornika w mieszkaniu pisarki, przedstawiające otwarcie muru berlińskiego i wiwatujące tłumy berlińczyków, stanowią wytłumaczenie zachowania bohaterki.

Obecność telewizyjnych obrazów upadku muru otwiera perspektywę, zgodnie z którą aspekt estetyczny, przemian technologicznych czy kontekst spektakli kultury ustępują tym razem pola znaczeniom znajdującym się pod powierzchnią doświadczenia i domagającym się artykulacji, które składają się na opowieść o cierpieniu. W jednej ze scen *Nietykalnej* konfrontacja berlińczyków z murem berlińskim w wymiarze siłowym, fizycznym przeciwstawiona jest ujęciu spojrzenia bohaterki kierowanym w stronę maszyny do pisania. Te dwa ujęcia, choć następują po sobie szybko, w bardzo konsekwentnym wizualnie filmie Roehlera nabierają wyjątkowo wyrazistego charakteru – to przeciwstawienie walki i poddania się, początku i końca, upadku systemu i upadku jednostkowej, pisarskiej kariery. Groteskowość, ostentacyjna gra czernią i bielą wspomaga

²³³ Thomas Elsaesser, *One train may be hiding another: history, memory, identity and the visual image*, w: *Topologies of trauma. Essays on the limit of knowledge and memory*, red. Linda Belau, Peter Ramadanovic, New York 2002, s.67.

²³⁴ *Nietykalna* (*Die Unberührbare*), reż. Oskar Roehler, Distant Dreams Filmproduktion (Berlin), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1999/2000. Film występuje też pod innym polskim tytułem: *Nie ma dokąd iść*.

filmowe wyobrażenie o rozpadzie osobowości, w którym telewizja – paradoksalnie – jest jedynym znakiem rzeczywistości istniejącej zewnątrz, rzeczywistości, z którą bohaterka nie może dać sobie rady. Przeprowadzka do Berlina, znajomi i nieznajomi, których spotyka na swojej drodze są kolejnymi etapami w bezskutecznej próbie wydostania się z poczucia osamotnienia, lęku i szaleństwa.

Nawiązując do życiorysu swojej matki, pisarki Giseli Elsner, reżyser łączy upadek NRD z psychiczną i fizyczną destrukcją jednostki, która w kreacji Hannelore Elsner, staje się postacią prawdziwie tragiczną. W groteskowej czarnej peruce, z nieodłącznym papierosem w trzęsącej się dłoni, z rozmazanym makijażem, bohaterka filmu od pierwszych ujęć próbuje utrzymać rozpadającą się maskę, kostium, którym dodaje sobie odwagi, lecz znajduje się już niejako poza światem żywych. Mur pada i odgradza, separuje. Traumatyczne zdarzenie, uraz komunikowany jest w warstwie filmowej degradacją środowiska, w którym przebywa bohaterka, degradacją przestrzeni. To ciekawy wątek, nawiązujący do zniszczonej, przygnębiającej, obcej przestrzeni NRD.



Il. 16 Na granicy światów – kadr z filmu *Nietykalna* (*Die Unberührbare*), reż. Oskar Roehler (1999/2000)

Miejsca, w których bohaterka Roehlera się pojawia, są coraz bardziej nieprzyjazne, wschodnioniemiecka dzielnica Berlina, w której mieszkuje, wydaje się całkiem opustoszała, wymarła. Faktura filmu, utrzymanego w czerni i bieli, wyostreza kontury, kształty, a jednocześnie czyni je onirycznymi. Kilka dni z życia pisarki zażywającej

bezustannie leki psychotropowe, niemogącej spać, zlewa się w jeden ciąg zdarzeń. Czas wydaje się stać w miejscu również poprzez świętowanie otwarcia granicy wewnątrz-niemieckiej – karnawał na ulicach i wyczerpana świadomość posługują się odmienną percepcją czasu i przestrzeni. Warstwa wizualna filmu konsekwentnie towarzyszy stanowi psychicznemu kobiety, pozwala na obserwację i jednocześnie współodczuwanie, nie jest jasne, czy mamy do czynienia z subiektywną projekcją czy światem rzeczywistym.

Bohaterowie filmów o murze często cierpią na różnego typu stany lękowe, nadpobudliwość, nie potrafią lub unikają komunikowania swego strachu. Złudzenia i koszmary są formą, w jakiej powraca przeszłość, by być doświadczana po raz kolejny. Odtwarzane przez bohaterów – najczęściej w sposób fragmentaryczny – doświadczenia, przybierają **formę reminiscencji i halucynacji**. Tak dzieje się w telewizyjnym filmie fabularnym *Es ist nicht vorbei*²³⁵ (2011), którego bohaterka za próbę opuszczenia NRD trafia do więzienia dla kobiet w Hoheneck. Przebywa tam w bardzo trudnych warunkach, jest poddawana działaniom leków psychotropowych, podczas pracy w warsztacie traci palce, co dla pianistki równoznaczne jest z końcem kariery. Po ponad dwudziestu latach przypadkowo spotyka swego dręczyciela, lekarza z więzienia, lub kogoś łudząco do niego podobnego – tego realizatorzy z początku nie rozstrzygają definitywnie. Dawne przeżycia powracają, kobieta obsesyjnie próbuje na przekór radom swoich bliskich, odkryć prawdę o przeszłości. Udaje się do więzienia – co jest częstym zabiegiem również w filmach dokumentalnych, gdy ofiary dążą do konfrontacji ze swoimi prześladowcami lub jadą na miejsce, z którym związane są tragiczne wspomnienia.

Konfrontacja z miejscem przedstawiona została w perspektywie dwóch planów – teraźniejszości i przeszłości, która powraca w serii konstruowanych w formie filmowej flashbacków. Warto zwrócić uwagę na to, że flashback w terminologii filmowej to „krótka, dynamiczna retrospekcja”²³⁶, lecz w wypadku objawów traumatycznych, tą nazwą określa się specjalny rodzaj złudzenia, ponowne odczuwanie zdarzenia, koszmar na jawie. Flashback jest charakterystycznym (i somatycznym) objawem PTSD, sprawia, że wydarzenie zapomniane jest nagle przypominane, jest, niczym na wzór filmowy,

²³⁵ *Es ist nicht vorbei*, reż. Franziska Meletzky, koprodukcja telewizyjna Studio Hamburg Filmproduktion GmbH (Hamburg), Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), 2011.

²³⁶ *Kompendium terminologii filmowej*, opr. Wit Dąbał, Piotr Andrejew, il. Maria Kanigowska, Warszawa 2005, s. 60.

odtworzane. Konwencja filmowa, charakteryzująca się zaburzaniem toku narracji, gwałtownością jest w wypadku opisywanych filmów istotna znaczeniowo.

Bohaterka *Es ist nicht vorbei* zbiera dowody, które mają pomóc jej w konfrontacji z lekarzem, który wypiera się niechlubnej przeszłości lub wręcz – jak dowodzi, podważając wiarygodność materiałów – oskarżanie go o nią jest efektem fatalnej pomyłki. Przeszłość w filmie powraca nie tylko w planie psychologicznym, lecz również wdziera się w życie prywatne bohaterów, burząc bezpieczną codzienność – dotyczy to i głównej bohaterki, i jej lekarza-dręczyciela. Tytuł filmu *Es ist nicht vorbei* jest bardzo znaczący, film kończy bowiem informacja o tym, że wielu lekarzy więziennych pracujących na zlecenie Stasi nadal prowadzi praktykę a próby dojścia sprawiedliwości na drodze prawnej nie udają się.

Podobną wymowę ma krótki dokument, który można obejrzeć razem z *Es ist nicht vorbei*, zatytułowany: *Die Frauen von Hoheneck. Ein DDR-Gefängnis und seine Schatten in die Gegenwart*²³⁷ (2011). W jednej ze scen były lekarz więzienny, który zgodził się porozmawiać z realizatorami filmu, nie ujawnia jednak swojej twarzy i personaliów. Kobiety z obu filmów mierzą się z własną przeszłością, próbują oddać słowami przeżycia, lecz to nie uwalnia ich z poczucia krzywdy i niesprawiedliwości. Więzienie Hoheneck²³⁸, twierdza na wzgórzu w miejscowości Stollberg, filmowane jest w dokumencie podobnie jak w filmie fabularnym – z użyciem perspektywy, która podkreśla surowość i monumentalizm budowli. Zniszczone pomieszczenia wydają się jeszcze bardziej ponure niż w czasach, gdy karę więzienia odbywały tu, nierzadko w jednej celi, kobiety skazane za przestępstwa polityczne i kryminalne.

Przestrzeń granicy w filmie *Drei Stern Rot*²³⁹ (2001) Olafa Kaisera również zostaje oznaczona symbolicznie, łącząc motywy kina frontowego i estetykę koszmaru z groteskowymi obrazami z pogranicza snu i jawy. Poprzez groteskową formułę użytą w filmie realizatorzy zacierają granicę między fikcją a rzeczywistością świata przedstawionego, między wspomnieniami głównego bohatera a porządkiem filmowej akcji. Bohaterem filmu Kaisera jest aktor, który gra enerdowskiego pogranicznika we

²³⁷ *Die Frauen von Hoheneck. Ein DDR-Gefängnis und seine Schatten in die Gegenwart*, reż. Dietmar Klein i Kristin Derfler, reportaż telewizyjny, 30 min., Sunrise Filmproduktion Derfler/Klein, 2011.

²³⁸ Więzienie zostało zamknięte w 2001 roku.

²³⁹ *Drei Stern Rot*, reż. Olaf Kaiser, Hoferichter & Jacobs, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2001. Tytuł filmu dotyczy sygnału alarmowego w postaci trzech czerwonych rac. Sygnał ten zawiadamiał o naruszeniu granicy NRD.

współcześnie kręconym filmie, jednak na skutek zbyt mocnego wejścia w rolę i powrotu przykrych wspomnień z czasów własnej służby na granicy, popada na planie filmowym w rodzaj psychozy. W ramach terapii opowiada swoje życie psychiatrze, która słuchając wspomnień z dzieciństwa w NRD i służby wojskowej na granicy (przeszłość powraca w retrospekcjach) pomaga mu sformułować swoje przeżycia, co ma ułatwić przezwycięzenie przykrych zdarzeń. Ciekawym zabiegiem wydaje się tutaj zestawienie wspomnień z czasów NRD z formą wojennej, bitewnej traumy, tym razem służącej jako element konstrukcyjny fabuły. Bohater cierpi na zaburzenia typowe dla zespołu stresu pourazowego. Gdy zdarzenie traumatyczne zostało doświadczone po raz kolejny za sprawą pracy przy filmie, spowodowało reakcję – złudzenia, a w efekcie: wybuchy gniewu, powracające wspomnienia, nadmierną czujność i stany lękowe. Co istotne:

„[...] chodzi nie tyle o samą kwestię wspominania ciężkiej, traumatycznej przeszłości, ale o «odnajdywanie» traumatycznego zdarzenia i tym samym wyjaśnianie sensu chaotycznej teraźniejszości poprzez przyłączanie jej, włączanie w obszar spójnej historycznej narracji”²⁴⁰.

Bohater *Drei Stern Rot* znajduje takie wydarzenia: jednym z nich jest służba na granicy i prześladowający go dowódca, co można spróbować interpretować jako element dyskursu enerdowskich ofiar systemu politycznego (przywódcy polityczni oraz dowódcy wojskowi jako ponoszący odpowiedzialność za prześladowania i zbrodnie). Trauma bohatera filmowego, wspomnienia z frontu na granicy są tu ważnym znakiem, zwracając uwagę na specyfikę sytuacji historycznej, w której trwa negocjowanie wspólnej pamięci wśród fragmentów, wśród sprzeczności.

Filmowa granica w roli znaku opresji realizuje się w ramach różnych formuł. Ustanowienie i zniesienie granicy (powstanie i upadek muru berlińskiego), w roli wydarzenia o wadze kulturowej traumy, stanowi ważny filmowy motyw po roku 1989 i jest prezentowany w wymiarze jednostkowym i kolektywnym. Film jako sposób mediatyzowania traumy poprzez środki filmowego wyrazu, konstrukcję i działanie postaci opowiada o doświadczaniu przeszłości i historii jako cierpieniu, niemal fizjologicznie i psychicznie doświadczanym bólu. Tego rodzaju opowieści pojawiają się zarówno w

²⁴⁰ Paul Lerner, *An economy of memory: psychiatrists, veterans, and traumatic narratives in Weimar Germany*, w: *The work of memory. New directions in the study of German society and culture*, red. Alon Confino, Peter Fritzsche, Champaign 2002, s. 175.

ramach fabularnego przedstawienia, są przedmiotem filmowej rekonstrukcji, jak i wykorzystują środki wizualne w roli alternatywnego sposobu opowiadania, sytuując narrację o bólu niejako wewnątrz opowieści filmowej, czerpiąc z jej wizualnego kształtu. Reżyserzy stosują też kilka podstawowych strategii zachowań posttraumatycznych w ramach filmowego opowiadania, i są to: strategia zaprzeczania i kontr-opowieści, przemilczenie, powracanie wspomnień i przymus powtarzania. W tym wypadku to, co przedstawione widzowi staje się równie ważne, co nieujawnione lub przedstawione w sposób zaowalowany, opowiadany nie wprost – czy to za sprawą użycia estetycznej konwencji, czy też dzięki zabiegom fabularnym.

5.1. Ucieczki do wolności

Obecność granicy lub zaledwie śladu podziału, prowadzi w stronę ważnego motywu, który już został zasygnalizowany – prób nielegalnych przekroczeń granicy i ucieczek z NRD, bo to ten kierunek występuje najczęściej w filmach o murze. Motyw przejścia przez granicę może występować na drugim planie, tak jest na przykład w *Obietnicy*²⁴¹ (1993/1994) Margarethe von Trotty czy w dwuczęściowym filmie telewizyjnym *Wir sind das Volk*²⁴² (2007), którego akcja rozgrywa się w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, a który rozpoczyna się właśnie od dramatycznej sekwencji ucieczki: dwaj mężczyźni próbują sforsować mur berliński: jednemu udaje się przedostać na drugą stronę, drugi zostaje zastrzelony.

Motyw ten, występując w filmie jako dominujący, spełnia, jak sądzę, dwie istotne funkcje. Za jego pomocą komunikowana jest kwestia tzw. ofiar muru oraz dochodzi do połączenia dwóch rozdzielnych dotąd dyskursów: zachodnioniemieckiego i wschodnioniemieckiego z okresu zimnej wojny.

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku głos poszkodowanych w wyniku granicy stał się słyszalny, rozpoczęły się procesy sądowe tzw. strzelców przy murze

²⁴¹ *Obietnica (Das Versprechen)*, reż. Margarethe von Trotta, Bioskop Film, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Les Productions JMH, Odessa Films (Paris), Studio Babelsberg, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1993/1994.

²⁴² Pełny tytuł filmu to: *Wir sind das Volk-Liebe kennt keine Grenzen*, reż. Thomas Berger, Constantin Film Produktion, Olga Film GmbH (München), Sat.1, 2007.

berlińskim²⁴³ i zapadły pierwsze wyroki w sprawach związanych z użyciem broni w stosunku do przekraczających nielegalnie wewnątrzniemiecką granicę. Warto zwrócić uwagę na motyw ucieczki, również dlatego, że pozwala filmowcom na oddanie granicy terytorialnej jednej z głównych ról. Filmy opowiadają o doświadczeniu granicy, temu przeżyciu zostaje nadany wizualny kształt, czasem – w filmach dokumentalnych – po raz pierwszy granica staje się przedmiotem rozmowy, a emocje zostają wyrażone słowami. To, co dotąd było przemilczane, odrzucone powraca z przeszłości, zostaje wizualnie opowiedziane.

Dokładna liczba osób, które poniosły śmierć w efekcie próby **przekroczenia granicy** nie jest znana, szacuje się, że w okresie od początku lat pięćdziesiątych do czasu zniesienia granicy było to ponad tysiąc osób. Kategoria ofiar muru obejmuje nie tylko osoby, które straciły życie przy przekraczaniu granicy, bowiem podejmuje się również próby rozszerzenia perspektywy w kontekście różnego rodzaju strat, które poniosła ludność w wyniku ustanowienia trwałej granicy. Mówienie o murze automatycznie kieruje w stronę podzielonego miasta, czyli Berlina i projektu, którego celem było zebranie informacji na temat 136 osób, które w okresie 1961 – 1989 poniosły śmierć podczas prób nielegalnego przekroczenia niemiecko-niemieckiej granicy²⁴⁴. Projekt obejmował stworzenie listy zawierającej informacje także biograficzne. Pierwszą ofiarą muru była Ida Siekmann, która wyskoczyła z okna kamienicy²⁴⁵, ostatnie trzy poniosły śmierć na początku roku 1989, między innymi Chris Gueffroy, który był ostatnią osobą zastrzeloną przez służby

²⁴³ Zob. Jerzy Zajadło, *Odpowiedzialność za mur. Procesy strzelców przy murze berlińskim*, Gdańsk 2003. To opracowanie jest dość szczególne, bowiem autor opisuje historię podziału Niemiec: linii demarkacyjnej, granicznej i budowy muru z uwzględnieniem dwóch perspektyw: historycznej i prawnej.

²⁴⁴ Projekt w kooperacji z Centralą Badań Historii Współczesnej w Poczdamie. Nie chodzi tu tylko o osoby, które poniosły śmierć w wyniku działań na mocy przepisu o użyciu broni wobec przekraczających nielegalnie granicę, lecz również o osoby, które poniosły śmierć w wyniku upadku, na skutek podjęcia różnych działań w związku z próbą przekroczenia granicy.

Efekty projektu można oglądać na stronie: <http://www.chronik-der-mauer.de/index.php>, lista znajduje się na: <http://www.chronik-der-mauer.de/index.php/de/Start/Index/id/593792>, 23.11.2012. Opis projektu w artykule: Nina Werkhäuser, Andrzej Krause, *Przywrócić ofiarom muru berlińskiego ich nazwiska i twarze*, red. odp. Barbara Cöllen, na: <http://www.dw.de/dw/article/0,,4697618,00.html>, 05.05.2012. Efektem projektu jest także publikacja książkowa, zob. Hans-Herman Hertle, Maria Nooke, *Die Todesopfer an der Berliner Mauer 1961-1989. Ein biographisches Handbuch*, Berlin 2009. Problematyka budowy muru, fakty, materiały, zob. też: <http://www.stiftung-aufarbeitung.de/index.html>, 24.08.2012.

²⁴⁵ Ida Siekmann zmarła w wyniku upadku z okna kamienicy na Bernauer Straße w 1961 roku. Warto tutaj przypomnieć o filmowych ujęciach zamurowywania okien kamienic, sąsiadujących ze strefą graniczną czy fotografie przedstawiające wyskakujących z okien mieszkańców – to jedne z bardziej znanych wizualnych materiałów archiwalnych często wykorzystywane podczas tworzenia filmowych opowieści o murze.

graniczne. Wśród zabitych znaleźć można również żołnierzy wojsk ochrony granicy²⁴⁶ i kilkuletnie dzieci.

Pertti Ahonen, pisząc o ofiarach muru berlińskiego²⁴⁷ zwraca uwagę, że sytuacja na granicy była obserwowana od strony zachodniej od momentu zaistnienia podziału, a kwestie ofiar i opresyjności były podnoszone otwarcie w zachodniej przestrzeni dyskursu publicznego. Co więcej, były nagłaśniane i służyły celom propagandowym, politycznym, polegającym głównie na dyskredytowaniu państwa NRD poprzez kreślenie podobieństw między nim a Trzecią Rzeszą, murem berlińskim a murem obozu koncentracyjnego (przynajmniej do końca lat sześćdziesiątych).

NRD chroniła się za murem i fortyfikacjami (mur nie był murem, lecz „antyfaszystowskim wałem ochronnym”), które miały odgradzić młode państwo od Zachodu, jego agresywności i nazistowskiej zbrodniczości (ciekawe, że obie strony zarzucają sobie nazistowskie dziedzictwo). NRD w przeciwieństwie do RFN, starała się najpierw przemilczeć śmiertelne ofiary przekroczenia granicy, potem nadawała rozgłos sprawom, używając faktów także w celach propagandowych. W 1964 roku nadarzyła się ku temu pierwsza okazja – podczas jednej z ucieczek do Berlina Zachodniego, na służbie zginął pogranicznik Egon Schultz²⁴⁸. Młody mężczyzna, socjalista z dyplomem nauczyciela, nadawał się znakomicie na odważnego bohatera i na symboliczną ofiarę Zachodu, agresorów działających zdradziecko pod osłoną nocy, co z kolei powieliło schematy zaczerpnięte z popularnych gatunków filmowych, stereotypowych wyobrażeń, i tworzyło legendę²⁴⁹. W jednym z filmów dokumentalnych pojawia się wzmianka o Reinholdzie Huhnzie, strażniku granicy, którego zastrzelił podczas ucieczki na Zachód Rudolf Müller, próbujący przedostać się z rodziną podkopem. Realizatorzy filmu *Flucht in*

²⁴⁶ Zob. sprawa uciekiniera Weinera Weinholda, *Werner Weinholds Weg in den Westen. Republikflucht mit blutigem Ende*, na „Spiegel Online”: <http://www.spiegel.de/sptv/reportage/0,1518,208955,00.html>, 24.08.2012.

²⁴⁷ Cyt. za: Pertti Ahonen, *Victims of the Berlin Wall*, w: *Germans as victims. Remembering the past in contemporary Germany*, red. Bill Niven, Basingstoke 2006. Zob. też: Pertti Ahonen, *Death at the Berlin Wall*, Oxford 2011.

²⁴⁸ Jak się potem okazało, Schultz zginął od kul innych pograniczników w ferworze ostrzału; jego śmierć – z *rąk Zachodu* – była bardziej stworzona na potrzeby systemu i propagandy. Również po stronie RFN dochodziło do przekłamań, wyjaśnianych dopiero podczas procesów strażników. Zob. tamże.

²⁴⁹ Zob. Pertti Ahonen, dz. cyt.

*die Freiheit. Die Geschichte einer mörderischen Mauer*²⁵⁰ (2009) prezentują wersję Müllera, wskazującą na fakt obrony koniecznej, podkreślają też heroizację strażnika przez władze NRD, wpisanie młodego żołnierza w poczet ofiar-bohaterów, obrońców antyfaszystowskiej przegrody. Mimo ukazania dramatyzmu wypowiedzi świadków zdarzenia, film nie wspomina już jednak o toczącym się bardzo długo procesie w sprawie Müllera i wyroku w zawieszeniu, choć – co opisywane bywa jako sporne – sąd orzekł o winie uciekającego i skazał go jednak za morderstwo²⁵¹.

Po zjednoczeniu zachodnioniemiecka narracja²⁵² stała się dominującą w kwestii ofiar. Ahonen pisze:

„Ta dominacja zachodnioniemieckiej perspektywy spojrzenia na mur i jego ofiary była ze wszech miar uzasadniona. Z punktu widzenia cywilizowanych norm Niemiecka Republika Demokratyczna utrzymywała brutalny i nieludzki system umocnień granicznych. Ściganie sprawców zaangażowanych w okaleczanie i zabójstwa nieuzbrojonych cywilów, których jedyną winą było to, że próbowali opuścić kraj, było uzasadnionym, a nawet niezbędnym staraniem na drodze w stronę zjednoczonych, demokratycznych Niemiec”²⁵³.

Ta dominacja w kinie też jest zauważalna. Co więcej – jak wspomniałam, dochodzi do połączenia dwóch dyskursów: zachodnioniemieckiego i wschodnioniemieckiego z okresu zimnej wojny. Wizja opresyjnej, nieludzkiej granicy i NRD jako więzienia, kraju właściwie okupowanego, zostaje pogodzona z wizerunkiem pogranicznika jako zwyczajnego, pełniącego obowiązki żołnierza, chłopca z sąsiedztwa. Figura pogranicznika przedstawiona zostaje jako w gruncie rzeczy niewinna ofiara represyjnego systemu, zmuszona do określonych działań, często wbrew woli.

Jednym ze specyficznych motywów kinematografii niemieckiej po roku 1989 będzie pierwszoplanowy **wizerunek pogranicznika** i służby granicznej, kluczowy nierzadko dla filmów podejmujących temat ucieczek. To żołnierz pełniący wartę na granicy

²⁵⁰ Pełny tytuł filmu to *Flucht in die Freiheit. Die Geschichte einer mörderischen Mauer*, reż. Oliver Halmburger, Andrew Solomo, Universum Film GmbH, 2009. Dwuczęściowy film współprodukowany przez ZDF.

²⁵¹ Sprawa toczyła się przed sądem w latach dziewięćdziesiątych, wróciła też ponownie na wokandę po roku 2000, po apelacji. Więcej na: <http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/grenzsoldaten-456,459,2.html>, 24.08.2012.

²⁵² Pertti Ahonen, *Victims of the Berlin Wall*, dz. cyt.

²⁵³ Tamże, s. 144.

podejmował decyzje i działania w wypadku naruszenia przestrzeni terytorialnej państwa, tak w podzielonym Berlinie, jak i poza nim.

Telewizyjny film fabularny *An die Grenze*²⁵⁴ (2006/2007) Ursa Eggera rozpoczyna sekwencja, w której współczesny krajobraz, z błękitnym niebem nad lasem i łąką nagle ciemnieje i za pomocą przenikania w kolejnym ujęciu widzimy strefę graniczną sprzed lat²⁵⁵. Noc, las, młody żołnierz wojsk ochrony pogranicza NRD dostrzega przebiegającą postać; przerażony odbezpiecza broń, mierzy, kładzie palec na spuście... To ujęcia rodem z filmu wojennego.

Film prezentuje służbę na granicy, stosując kilka schematów, oto młody człowiek z dobrego domu trafia do wojska ochrony granicy, doświadcza trudów frontowego życia (warunków w koszarach, wojskowego drylu, znęcania się kolegów, patroli i obserwacji granicy), zakochuje się w dziewczynie z pogranicza, a także musi zmierzyć się z nieprzewidywanymi sytuacjami, jakimi są alarmy związane z naruszeniem terytorium. Z jednej strony uciekinierzy, z drugiej, strażnicy – obie grupy zostają niejako zrównane i skonfrontowane ze sobą przez obecność granicy.

Granica ma też różne oblicza – w Berlinie jest to mur berliński, poza miastem granica jest systemem umocnień, który w zależności od terenu przyjmował różne formy i z biegiem lat był udoskonalany. Nieodłącznym elementem systemu granicznego były przejścia graniczne. W tradycji filmowej (i plastycznej) mur berliński i podział będzie symbolizowany poprzez ujęcia prezentujące drut kolczasty²⁵⁶, taki sposób obrazowania przyjmie się też w filmach dokumentalnych, które dotyczą na przykład problematyki więźniów politycznych NRD. Drut kolczasty wieńczący mur wyznacza porządek symbolicznego więzienia, w który wpisana jest granica. Oprócz drutu kolczastego na system umocnień muru berlińskiego składały się też inne elementy²⁵⁷: szeroki pas graniczny, psy, zapory przeciwczołgowe, drut alarmowy i pod napięciem, beton odporny na atak pojazdów wojskowych, silne światła i reflektory, wieże strażników – to makabryczny tor przeszkód, które należało pokonać, by się przedostać.

²⁵⁴ *An die Grenze*, reż. Urs Egger, Colonia Media Filmproduktions GmbH, 2006/2007. Dystrybucja ZDF.

²⁵⁵ Jest to zresztą rodzaj klamry, film kończy ujęcie powracające do wyjściowej sytuacji, pierwszych kadrów.

²⁵⁶ Zob. Anke Kuhrmann, Doris Liebermann, Annette Dorgerloh, *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*, dz. cyt.

²⁵⁷ Oczywiście, mur i granica wciąż były udoskonalane, mimo coraz to nowych rozwiązań, problemu ucieczek nie udało się rozwiązać całkowicie, umocnienia nie były absolutnie skuteczne.

Umocnienia graniczne udoskonalano przez lata tak, by wraz z przejściami granicznymi tworzyły złożony, dokładny i precyzyjny system kontroli, skutecznie separujący oba kraje²⁵⁸. Wspomniany już dokumentalny film *Flucht in die Freiheit. Die Geschichte einer mörderischen Mauer* oparty jest na historiach ucieczek przez granicę z wykorzystaniem podkopów, własnoręcznie skonstruowanego balonu, deski surfingowej, motolotni i wielu innych sposobów. Realizatorzy łączą materiał źródłowy z fabularyzowanymi ujęciami, relacjami świadków i uczestników oraz komentarzem historyków i narratora. Na uwagę zasługuje wykorzystanie sekwencji animowanych, przedstawiających rozwój technologiczny umocnień oraz korzystanie z animowanej linii czasu. Miarą czasu są tu właśnie **ucieczki**; w NRD czas jest odmierzany wedle umocnień muru, zdają się mówić realizatorzy filmu.

Jednymi z bardziej spektakularnych ucieczek są te, utrwalone w tradycji filmów o murze, czyli ucieczki podkopem pod murem. Za podstawę scenariusza filmu *Tunel ku wolności*²⁵⁹ (2000/2001) posłużyła historia Hasso Herschela²⁶⁰ (w filmie występuje jako Harry Melchior, grany przez aktora wielu filmów o murze: Heino Fercha), odpowiedzialnego za budowę wielu tuneli w Berlinie, człowieka, który pełnił funkcję organizatora i przewodnika na drugą stronę, mający na swoim koncie udane przeprawy setek uciekinierów. Pierwsza przeprawa tunelem miała miejsce w roku 1962, po pięciu miesiącach pracy trzy metry pod ziemią. Akcja fabularnego filmu Rolanda Suso Richtera rozpoczyna się w roku 1961, roku budowy muru. Harry Melchior, były uczestnik powstania czerwcowego w 1953 roku, prześladowany przez Stasi, sam przedostaje się do Berlina Zachodniego i planuje zabrać także swoją rodzinę. Podobnie ma się rzecz z przyjaciółmi Harry'ego, którzy zostali rozdzieleni z bliskimi. Wkrótce, wspólnie z przyjaciółmi, bohater decyduje się na rozpoczęcie podkopu pod murem.

²⁵⁸ Jak skuteczny był to system, jak dokładnie obsługiwany, można sobie wyobrazić, czytając taki oto fragment dokumentacji: [...] *próby przekroczenia granicy udaremnione przez system fortyfikacji granicznych (01.12.74-30.11.79), kierunek: z NRD do RFN – z 4956 zidentyfikowanych, udaremnionych prób naruszenia wewnątrz niemieckiej granicy, 3984 nie udało się pokonać pierwszej linii zabezpieczeń*. Cyt. za: Thomas Flemming, *Die Berliner Mauer. Grenze durch eine Stadt*, Dokumentation Berliner Mauer-Archiv: Hagen Koch, Berlin 2006, s. 54.

²⁵⁹ *Tunel ku wolności (Der Tunnel)*, reż. Roland Suso Richter, Sat.1, TeamWorxX Television & Film, 2000/2001. Film emitowany był w polskiej telewizji.

²⁶⁰ Więcej, zob. *Hasso Herschel - Fluchthelfer und Geschäftsmann*, na „Spiegel Online“: <http://www.spiegel.de/sptv/special/0,1518,113392,00.html>, 02.08.2012.

Inną ucieczką o charakterze masowym jest ta, o której opowiada telewizyjny film *Böseckendorf - Die Nacht, in der ein Dorf verschwand*²⁶¹ (2009), gdzie za podstawę scenariusza posłużyła ucieczka kilkudziesięciu osób, które zbiegły w roku 1961 ze wsi Böseckendorf, leżącej niemalże na granicy. Jeszcze innego rodzaju ucieczki mają miejsce jesienią 1989 roku, gdy obywatele NRD uciekali do ambasad zachodnioniemieckich w sąsiadujących z NRD krajach socjalistycznych²⁶². Akcja filmu *Praga – żelazna kurtyna*²⁶³ (2007) rozgrywa się w ambasadzie niemieckiej w Pradze we wrześniu 1989 roku. Uciekinierzy z NRD napływają do Pragi masowo a ambasada w filmie przypomina obóz dla tysięcy uchodźców, którzy, jeśli zdołają dostać się do środka, koczują na każdym wolnym skrawku ziemi. W filmie w jednej ze scen prezentowana jest sytuacja spięcia między czechosłowacką milicją a obywatelami NRD, próbującymi przedostać się przez wysokie ogrodzenie na teren ambasady. Całe rodziny próbują wdrzeć się na wysoki parkan, lecz są szarpane i ściągane na dół przez umundurowanych funkcjonariuszy. Determinacja w walce o przedostanie się przez ogrodzenie przypomina determinację, z jaką uciekinierzy próbowali przedrzeć się przez mur. W filmie prezentowana jest ona niezwykle emocjonalnie i dramatycznie. Filmy o murze często godzą na polu fabularnym doświadczenia związane z przekraczaniem granicy, które można nazwać jednostkowymi, podkreślając indywidualne ludzkie losy, z ujmowaniem problemu ucieczek jako doświadczenia pokolenia, grup rówieśniczych, rodzin i wspólnot. Jednostkowe bardzo mocno zostaje splecione z tym, co wspólne i wspólnotowe.

Dokładność i opresyjność systemu granicznego bywa tematem wykorzystywanym na potrzeby filmu w kontekście obrazów nie tylko granicy i muru w Berlinie, lecz także odnośnie do **obszarów przejść granicznych**. Puste budynki i przestrzeń wokół przejścia granicznego Marienborn, to przestrzeń właściwie nieludzka, zaprojektowana, by kontrolować w sposób doskonały – to architektoniczna machina kontroli. Obecnie pusta, zdegradowana jak po katastrofie, filmowana w długich ujęciach, często bez komentarza²⁶⁴.

²⁶¹ *Böseckendorf - Die Nacht, in der ein Dorf verschwand*, reż. Oliver Dommenges, Zeitsprung Entertainment Produktion, TVN Content, na zamówienie Sat. 1, 2009.

²⁶² Ten epizod stał się także podstawą kilku filmów dokumentalnych autorstwa polskich realizatorów.

²⁶³ *Praga – żelazna kurtyna (Prager Botschaft)*, reż. Lutz Konermann, Film pool Film und Fernsehproduktion GmbH (Hürth), Wilma Film s.r.o. (Praha), 2007. Film wyświetlany w polskiej telewizji pod takim tytułem, wrzesień 2012.

²⁶⁴ W Marienborn zostało otwarte Muzeum Podziału Niemiec, służy ono za miejsce pamięci.

Tu kończył się świat bezpieczny, a zaczynało to, co nieznane, co straszne, zdają się oznajmiać realizatorzy.

Mur berliński i granica wewnątrzniemiecka na dobre stają się w filmie sferami niebezpieczeństwa, strefami śmierci. „400 wieżyczek, 200 kilometrów pól minowych, 40 000 strażników...” – tak rozpoczyna się dokumentalna produkcja o najbardziej niegdyś strzeżonej granicy świata między Wschodem a Zachodem – *Halt! Hier Grenze. Auf den Spuren der innerdeutschen Grenze*²⁶⁵ (2005). Umocnienia, śmiertelne pułapki samostrzelne – SM-70, udoskonalone przez wschodnioniemieckich inżynierów wynalazki z okresu II wojny światowej, rozmieszczane były na granicy od początku lat siedemdziesiątych a ich ilość liczono w tysiące sztuk. Poprzez nieuważne potrącenie wyrzucały ładunek na odległość 25 metrów. Realizatorzy filmu skupiają się na prezentowaniu pozostałości (kiedyś tak bliskich doskonałości) umocnień, a warto wspomnieć też o planach montażu systemów laserowych, wykrywaczy wibracji produkcji radzieckiej²⁶⁶ – wszystko to miało uczynić granicę, poza siecią przejść granicznych – nieprzekraczalną. Mechanizmy strzegące granicy były bronią i jako takie – niosły śmierć. „Coś, co było dotąd centrum Niemiec, stało się końcem świata” – przypomina narrator, w domyśle, strefą bez życia.

W dokumentalnym filmie *Granica – akapit życia, strefa śmierci*²⁶⁷ (2003/2004) w reżyserii, z udziałem i narracją Holgera Janckego – służba na granicy była życiem „pośrodku niczego” lub też na „końcu świata”. W relacji narratora i jego kolegów z wojska, półtora roku służby na wewnętrznej granicy w połowie lat osiemdziesiątych było rodzajem zesłania do „piekła”²⁶⁸, pomiędzy dwa światy – zasięg jednego wyznaczał bunkier sowiecki, drugiego – stacja szpiegowska Stanów Zjednoczonych. To było odesłanie „na front III wojny światowej” – między kapitalizmem i socjalizmem, między skrajnościami. Wypowiedzi byłych żołnierzy z jednej strony podkreślają paranoiczną wszechobecność niebezpieczeństwa („wróg był wszędzie”), a z drugiej strony niebezpieczeństwo występuje

²⁶⁵ *Halt! Hier Grenze. Auf den Spuren der innerdeutschen Grenze*, reż. Christian Gierke, Film Europa, 2005.

²⁶⁶ W latach osiemdziesiątych nikt nie przypuszczał, że granica kiedykolwiek przestanie istnieć, słynna jest wypowiedź Ericha Honeckera ze stycznia 1989 o murze, który będzie stał kolejne pięćdziesiąt lub sto lat. Zob. plany udoskonalenia muru, projektowane z myślą o roku 2000 i później, w: Thomas Flemming, *Die Berliner Mauer. Grenze durch eine Stadt*, Dokumentation Berliner Mauer-Archiv: Hagen Koch, dz. cyt.

²⁶⁷ Film wyświetlany w Polsce, przy okazji festiwalu «Planete Doc Review» w Warszawie w 2009 roku, pod takim polskim tytułem. Holger Jancke był też scenarzystą wspomnianego wcześniej filmu pt. *Drei Stern Rot*.

²⁶⁸ To interesujące w kontekście granicy jako przestrzeni liminalnej: jest ona kojarzona ze światem podziemi. Świat podziemny ma przy tym dalsze konotacje w mitologii i tradycji europejskiej, można próbować go łączyć też na przykład z symboliką labiryntu.

w ich wspomnieniach pod konkretną postacią – to próbujący przekroczyć granicę uciekinierzy. Żołnierze nadawali im wspólną nazwę: „Bodo”. Ten pseudonim przypomina o mechanizmach obronnych, osławiających źródło niebezpieczeństwa. Żołnierze spychali realność i niebezpieczeństwo sytuacji przekroczenia granicy i potencjalnego zabójstwa w sferę nierzeczywistą. Trudna, rygorystyczna codzienność (przepełnienie, fatalne warunki sanitarne), inwigilacja (każdy żołnierz posiadał swoją „teczkę”, a każdy z kolegów mógł być tajnym informatorem), prowokowała, by również uciec – choć jedynie w wyobraźni. Narrator filmu ukradkiem robił zdjęcia i pisał dziennik, który udawał listy do domu. Krótkie relacje skierowane są do postaci fikcyjnych – pisarzy i gwiazd rocka. Czytane po latach nabierają szczególnego charakteru: groźny absurd i okrucieństwo granicy stają się mniej dojmujące: pozwalają się opisać wtedy, gdy poddane zostają manipulacji, choćby tylko językowej.

Granica wewnątrzniemiecka z murem berlińskim to w filmowej narracji także: „monstrum” i „morderczy mur”. Można przyjąć, że w tym symbolicznym ujęciu spełnił on swoje przynależne potworności zadanie podwójnie: w chwili swego powstania i fizycznego unicestwienia – potwór powstaje, zwiastuje kryzys, zapowiada konflikt i wojnę. Potem, w końcu ginie i zapowiada nowy początek, ale nawet martwy, budzi grozę.

Przestrzeń granicy po przełomie roku 1989 w filmie *Jana und Jan* przypomina krajobraz po takiej właśnie finałowej bitwie: pustka, porzucone fortyfikacje, gruzowisko. Przełom roku 1989 dla bohaterów filmu, dwojga nastolatków, jest daleką historią oglądaną w telewizji w ośrodku wychowawczym. Historia, którą oglądają na telewizyjnym ekranie pochodzi z podobnego porządku, co *enerdowska wieczorynka*. Gdy oboje uciekają z ośrodka, trafiają właśnie w okolice granicy. Są outsiderami, wyrzutkami społecznymi i tylko tu, paradoksalnie, mogą przebywać na wolności. Przestrzeń granicy jest zdegradowana, pusta, wpisuje się w apokaliptyczne filmowe wyobrażenia świata po katastrofie a jedyną osobą, jaką spotykają na swojej drodze jest młody rosyjski żołnierz z ewakuowanego z obszaru NRD rosyjskiego kontyngentu. Nie potrafią się dokładnie porozumieć, lecz scena utrzymana jest w tonie pozytywnym, przyjaznym i symbolicznym – młody żołnierz szybko jednak biegnie do swoich. On ucieka, Jana i Jan także uciekli, cała trójka spotyka się w strefie granicznej, przejściowej. Za przebywanie w strefie nie grozi już śmierć, lecz przecież nie ma tutaj życia. Bohaterowie zostają sami na pustkowiu. Reżyser

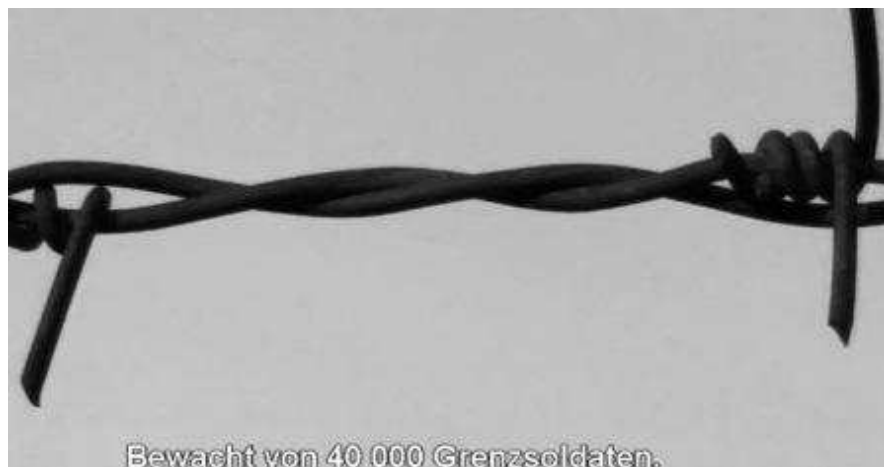
filmu *Jana und Jan* proponuje otwarte zakończenie: oto Jana rodzi dziecko, które przychodzi na świat w nowej rzeczywistości, po przełomie. To symboliczne zakończenie nie przełamuje jednak pesymistycznej wymowy filmu, w którym granica jest jednym z elementów świata przepojonego brutalnością i smutkiem.

Porozbijane umocnienia, krajobraz pustki powoli zarastający trawą i zaroślami ma budzić nieprzyjemne skojarzenia – to miejsce przerażające, strefa śmierci i wojny nierzadko przedstawiana w konwencji horroru, ze stowarzyszeniem dramatycznej muzyki, ze zbliżeniami drutu kolczastego, wież strażniczych przypominających te z obozów koncentracyjnych. Obrazy ciemnego nieba, dramatyczne ujęcia chmur, konturów umocnień służą budowaniu atmosfery strachu i animizacji granicy – to żyjące niemal własnym życiem monstrum. Potwór, monstrum granicy dołącza w wizualnym ujęciu do szeregu krwiożerczych stworów historii²⁶⁹.



Il. 17 Umocnienia graniczne w Mödlareuth. Kadr z filmu *Halt! Hier Grenze*, reż. Christian Gierke (2005)

²⁶⁹ Leszek Kołakowski w artykule *Amidst moving ruins*, używa tego rodzaju porównania w kontekście roku 1989 i upadku komunizmu: *Potwór umiera na swój potworny sposób*. Zob. tegoż, *Amidst moving ruins*, w: *The revolutions of 1989*, red. Vladimir Tismaneanu, London 1999, s. 51.



Il. 18 „Granica strzeżona przez 40 000 żołnierzy”. Kadr z filmu *Halt! Hier Grenze*

Próby przekroczenia granicy NRD były igraniem z potworem, należało znaleźć sposób, by go przechytrzyć. Niektórzy jednak wytaczali granicy zupełnie prywatną, pełną zapamiętania, wojnę. O takiej postaci opowiada telewizyjny dokument *Gegen die Grenze. Das Leben des Michael Gartenschläger*²⁷⁰ (2004). Były więzień polityczny, uciekinier, demontował urządzenia SM-70 i wykradał je, by informować zachodnią opinię publiczną i władze na temat broni montowanej na granicy przez NRD. Gartenschläger, zuchwały Prometeusz, został zastrzelony na granicy w 1976 roku podczas kolejnej próby demontażu. Simon Burnett, pisząc o nim, rozpoczyna od opisu przestrzeni granicznej, pobrzmiewającej znajomo wobec filmowych obrazów:

„Nie było innego miejsca jak to w środku nocy, ciemna Sahara wrzosowiska i nieprzeniknionego lasu, gdzie najdrobniejszy dźwięk zdawał się lecieć aż do Księżycy. I tylko słaby filigranowy blask ogrodzenia z siatki, wyłaniający się z nicości”²⁷¹.

Ten obraz można zapamiętać na zawsze, będzie powracał – bohaterowie filmowych dokumentów wracają na granicę, poszukując swoich dawnych śladów.

²⁷⁰ *Gegen die Grenze. Das Leben des Michael Gartenschläger*, reż. Alexander Dittner, Ben Kempas, Xframe GmbH, 2004.

²⁷¹ Simon Burnett, *Ghost Strasse. Germany's East Trapped between past and present*, dz. cyt., s. [208].

Powrót do miejsca dawnych przykrych doświadczeń prezentowany jest w filmach *Granica – akapit życia, strefa śmierci*, a także w innym dokumencie, *Der irrationale Rest*²⁷² (2004/2005), którego głównymi bohaterami jest troje przyjaciół, którzy spotykają się po raz pierwszy od chwili nieudanej ucieczki w 1987 roku. Miejszem spotkania dwójki z nich jest las, gdzie kiedyś wspólnie próbowali uciec z NRD. Strażnicy granicy i próbujący ją przekroczyć doświadczają tego samego ciężaru przeszłości, ścigani są przez te same duchy, towarzyszą im detale i zdarzenia, które wciąż potrafią odtworzyć z niezwykłą dokładnością, mimo upływu lat.

Na podstawie filmów o murze po 1989 roku można by zaryzykować twierdzenie, że granica to nie miejsce, ale stan duszy, miejsce poddania symbolicznej próbie, miejsce walki Dobra ze Złem. Rozprawie w wymiarze terytorialnym, fizycznym towarzyszy często aspekt uniwersalny, metaforyczny, gdzie linia podziału staje się linią oddzielającą życie od śmierci. Warto dodać, że chodzi nie tylko o granicę między NRD a RFN a granicę NRD. Mur berliński jest obecnym w filmach symbolem podziału, natomiast granica w filmach o murze to coś więcej, to znak przestrzeni, która została zamknięta, symbol **uwięzienia**. Granica w filmie, poprzez motyw ucieczki, godzi elementy obecne w tradycji filmowej, wzbogacając je o nowe wątki, głównie o mocno słyszalny po 1989 roku głos pokrzywdzonych.

²⁷² *Der irrationale Rest*, reż. Thorsten Trimppop, Credofilm GmbH (Berlin), Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2004/2005.

Rozdział 6

Ramy przestrzeni prywatnej – figura niemieckiej rodziny

Budowa muru, codzienność w cieniu muru, zmiana systemowa roku 1989 z punktu widzenia bohaterów filmów o murze dokonuje się w gronie rodzinnym, w zaciszu mieszkania, wśród najbliższych przyjaciół. Krąg rodzinny, mała społeczność, są miejscem, które w momencie historycznym stają się centrum świata. Granica między NRD a RFN zyskuje znaczenie wobec kategorii przestrzeni ujmowanej symbolicznie.

Dom, który zostaje wystawiony na próbę, mała wspólnota, która doświadcza przemian, historia, która wdziera się do prywatnego mieszkania – to przedmiot zainteresowania filmów o murze. Historia, która uderza w sam środek relacji rodzinnych, ukazana została w filmie *Good Bye, Lenin!*, telewizyjne obrazy obalania muru berlińskiego burzą spokój domowego zacisza bohaterki *Nietykalnej*, która poczuje się tym faktem „osobiście dotknięta”. Pojęcie domu jest centrum rozumianym terytorialnie, jako konkretne miejsce w przestrzeni, miejsce filmowej akcji – lecz, co może ważniejsze, także pełni rolę centrum o charakterze symbolicznym, wyrażającym wspólnotę doświadczenia i historii, wspólnotę narodową. Najbliżej takiego rozumienia przestrzeni domowej sytuuje się niemieckie pojęcie *Heimatu*, wedle Jeffreya Pecka rozleglejsze nawet niż określenie ojczyzna, bo oznaczające także poczucie bezpieczeństwa i przynależność, tak zupełnie po ludzku²⁷³. *Heimat* to dom i ojczyzna w znaczeniu dosłownym, lecz również definiujące wyobrażone miejsce wspólne i własne. Określa metaforycznie wspólnotę, która jest konstruowana, budowana najpierw w małym, lokalnym środowisku, kultywowana w rodzinnym domu.

W ujęciu Alona Confino w *Germany as a culture of remembrance. Promises and limits of writing history*²⁷⁴, idea *Heimatu* jest konstruktem, który po 1880 roku dał szansę na zespolenie pamięci o charakterze wspólnotowym (niemieckim) z wielością regionalnych

²⁷³ Cyt. za: David Morley, *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, przeł. Jolanta Mach, Warszawa 2011.

²⁷⁴ Alon Confino, *Germany as a culture of remembrance. Promises and limits of writing history*, Chapel Hill 2006.

tożsamości. Było to połączenie całości i części, wspólnoty rzeczywistej i wyobrażonej, szansa na integrację. *Heimat* jako szczególnego rodzaju pamięć zbiorowa, odzwierciedlająca przemiany społeczne i polityczne po roku 1880, jest wedle autora przenoszona z wykorzystaniem różnych nośników, takich jak szkoła, stowarzyszenia, książki, muzea regionalnych małych ojczyzn. To one stwarzają reprezentacje narodu, rozpowszechniane na szczeblu lokalnym, na pograniczu prowincji i miasta, u progu modernistycznych przemian.

Heimat dawał poczucie zakorzenienia w ciągle zmieniającym się świecie, łączył historię narodową z lokalną, mieszał literacką, poetycką kreację ze światem faktów, konkretny wymiar topograficzny – co ważne – wizualizował abstrakcyjne pojęcie tożsamości. Poprzez perspektywę jednostkowych, lecz także uświadamianych, wyobraźalnych powszechnie doświadczeń, tworzyła się idea narodu. Okres I wojny światowej był, wedle autora, momentem próby dla wyobrażonego obrazu ojczyzny (w dużej mierze w wymiarze wizualnym, w formie plakatów i broszur), podlegającemu stereotypizacji. Połączenie idei *Heimatu* z ideą **domu** wzmacniało poczucie wspólnoty i wymiar indywidualnie odczuwanego ciepła, familiarności, dziedzictwa. Niemiecki *Heimat* byłby zatem bliski rozumieniu wyobrażonego, symbolicznego miejsca, o którym pamięć staje się częścią narodowej tożsamości. Confino pisze o muzealnym wymiarze *Heimatu*:

„Poprzez zakładanie Heimatmuzeów, które reprezentowały lokalną niemiecką przeszłość, konstruowano typologie narodowej przeszłości. Chociaż każda lokalna historia była odrębna i wyjątkowa, to eksponaty wykorzystywane do ich prezentacji miały podobne cechy. Heimatmuzea w całych Niemczech konstruowały narodową narrację, która mówiła o «małych ludziach» zamiast o elitach, życiu codziennym zamiast o ważnych wydarzeniach historycznych, oraz o lokalności, która jest umiejscowieniem źródeł narodu”²⁷⁵.

W filmach odnajdujemy historie takich małych ludzi, widziane poprzez codzienność i prywatność. Symbolika domu, miejsca urodzenia, dorastania używana jest w filmach o murze bardzo często. Zwyczajne, niemieckie rodziny doświadczające przełomowych wydarzeń historycznych są charakterystycznym elementem łączącym kino nowe i starsze,

²⁷⁵ Alon Confino, *Germany as a culture of remembrance. Promises and limits of writing history*, dz. cyt., s. 43.

reżyserów o korzeniach wschodnioniemieckich i tych z Zachodu, filmy różnych gatunków i rodzajów.

Moment wznoszenia muru spleciony zostaje z dramatem rodzinnym w telewizyjnym filmie fabularnym *Die Mauer – Berlin '61*²⁷⁶ (2006). Jego bohaterów, obywateli NRD, decyzja o zamknięciu granicy zastaje w Berlinie Zachodnim na wieczornym przyjęciu, podczas gdy po drugiej stronie budowanego muru został ich syn. Realizatorzy budują tragizm całej sytuacji poprzez ujęcia formowania granicy z zasieków drutu kolczastego, skonstrastowanie protestu bezbronných mieszkańców z szeregami wojska, atmosferą strachu i przestrzeni oświetlanej reflektorami. Bohaterowie filmu znajdują się w pułapce, zwracają się o pomoc do władz w Berlinie Zachodnim, jednakże bezskutecznie. Mur berliński rozdziela najbliższych.

Innym wariantem przedstawiania niemieckiej historii jako historii rodzinnej jest motyw **rozdzielonego rodzeństwa**, w tym rozdzielonych bliźniąt. Tak rozpoczyna się seria *Schulz & Schulz*²⁷⁷ (1989-1993), w konwencji filmu rodzinnego (idylliczny charakter fragmentu podkreśla dźwięk pozytywki, atmosfera rodzinnego spotkania, okres przed II wojną światową, koniec lat trzydziestych), gdy dwoje bliźniaków obchodzi urodziny. Wszyscy pozują do pamiątkowego zdjęcia, lecz za pomocą montażowego triku wciśnięcie migawki służy w filmie jako cięcie, przejście do zmontowanego na zasadzie semantycznego podobieństwa ujęcia strzelającego czołgu. Kolejne ujęcia, już materiały archiwalne, przedstawiają bombardowanie miasta, ludność cywilną uciekającą z dobytkiem i niemal w tej samej sekwencji – budowę muru berlińskiego: rozpinanie drutu kolczastego i wmurowywanie betonowych segmentów. Wiele lat później, w końcu lat osiemdziesiątych, mieszkający w NRD Walter Schulz dostrzega swego brata Wolfganga (o którym sądził, że nie żyje) występującego w zachodnioniemieckiej telewizji, której program wieczorem podgląda jego rodzina. Bracia spotykają się i postanawiają zamienić miejscami...

Ten sam motyw zamiany miejsc występuje w młodzieżowej komedii *Kleinruppin Forever*²⁷⁸ (2003/2004) Carstena Fiebelera. Akcja filmu rozpoczyna się w roku 1967, gdy

²⁷⁶ *Die Mauer – Berlin '61*, reż. Hartmut Schoen, TeamWorxX Television & Film GmbH, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 2006.

²⁷⁷ Seria filmowa *Schulz & Schulz*, reż. Ilse Hofmann (oraz Achim Poulheim, Nico Hofmann), Aspekt Telefilm-Produktion GmbH (Hamburg), 1989-1993. W podwójnej roli w filmie występuje Götz George.

²⁷⁸ *Kleinruppin Forever*, reż. Carsten Fiebler, Akkord Film Produktion GmbH, w koprodukcji z Seven Pictures GmbH, 2003/2004. W podwójnej roli w filmie występuje Tobias Schenke. Ciekawostka, rok później

roztargnione małżeństwo w NRD zapomina po postoju zabrać dwójkę swoich małych dzieci. Zdając sobie sprawę z omyłki, próbują zawrócić na autostradzie, co kończy się wypadkiem. Koniec końców jeden z braci zostaje w NRD (Ronny) a jeden trafia do RFN (Tim), gdzie jest świetnie zapowiadającym się tenisistą. Tuż przed podróżą do Stanów Zjednoczonych na stypendium sportowe wpada z grupą przyjaciół na szalony pomysł krótkiego wypadu do NRD. Jest rok 1985, nastoletni turyści z RFN jadą na Wschód w ramach zorganizowanej wycieczki pod hasłem: „DDR-Safari” (!). Tam Tim spotyka przypadkowo Ronny’ego, swego nieznanego wcześniej brata bliźniaka. Ten ogłusza chłopaka z Zachodu, przebiera się w jego ubranie i wraca zamiast niego autobusem do RFN, niczym złowrogi Doppelgänger.

Rodzina, która zostaje rozbita, zostaje również **scalona**. Budowa muru dzieli, jego upadek łączy. Z taką manifestacją mamy do czynienia w dwóch telewizyjnych filmach: *Kobiecie z Checkpoint Charlie* ²⁷⁹ (2006/2007) oraz *Jenseits der Mauer* ²⁸⁰ (2008/2009). *Kobieta z Checkpoint Charlie* jest fabularną reprezentacją autentycznej historii Jutty Gallus (w filmie jako Sara Bender), która po nieudanej próbie ucieczki z NRD została rozdzielona z córkami i uwięziona. „Wykupiona” przez rząd RFN, pomimo prób nie mogła jednak odzyskać dzieci, zatem rozpoczęła codzienny protest w pobliżu przejścia granicznego Checkpoint Charlie w Berlinie. To miejsce dla demonstrowania szczególne, bo uczęszczane przez turystów i medialnie rozpoznawalne. Ponownie, w tym filmie, rola mediów zostaje podniesiona do rangi symbolicznej jako broni w walce z systemem, instancji, do której można się odwołać, by dochodzić sprawiedliwości. Po sześciu latach walki i protestu, w roku 1988 udało się kobiecie odzyskać dzieci, a film kończy się happy endem, sceną powitania po latach rozłąki.

W wypadku filmu *Jenseits der Mauer* sytuacja wyjściowa jest podobna: po nieudanej próbie ucieczki na Zachód, rodzina zostaje postawiona przed wyborem: albo z jednym dzieckiem wyjeżdżają do RFN, a drugie zostaje oddane do przymusowej adopcji,

w komedii *Sila złego na jednego (Alles auf Zucker!)*, Dani Levy skorzysta również z konwencji odnalezionego po latach brata, by pożartować z niemieckiej rodziny, która odkrywa nagle swoje żydowskie korzenie.

²⁷⁹ *Kobieta z Checkpoint Charlie (Die Frau vom Checkpoint Charlie)*, reż. Miguel Alexandre, UFA Fernsehproduktion GmbH (w koprodukcji m. in. z Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) i Bayerischer Rundfunk), 2006/2007; film telewizyjny w dwóch częściach.

²⁸⁰ *Jenseits der Mauer*, reż. Friedemann Fromm, Regina Ziegler Film GmbH & Co. KG (Berlin) w koprodukcji z Westdeutscher Rundfunk (WDR), Mitteldeutscher Rundfunk (MDR), 2008/2009, film telewizyjny.

albo oboje małżonkowie trafią do więzienia, a dwoje dzieci do domu dziecka. Małżonkowie decydują się na pierwszą propozycję, wybierając rozłąkę z córką, która będzie miała możliwość poznania prawdziwych biologicznych rodziców dopiero po upadku muru. Zniesienie granicy w filmie równoznaczne jest z nową sytuacją: oto nastoletnia dziewczyna wraz z przybranymi rodzicami udaje się na spotkanie swoich biologicznych rodziców i brata.

Historie o rozdzielonym rodzeństwie i rodzicach oddzielonych siłą od dzieci są bardzo silnym motywem obecnym w szczątkowej formie w wielu filmach, są znakiem podziału, wyrazem doświadczenia traumy w sensie dosłownym (przypadki stosowania metod tego typu przez służbę bezpieczeństwa NRD jako rodzaj silnego emocjonalnego szantażu, wywieranie presji) i symbolicznym. Doświadczenie osobiste przeniesione zostaje na płaszczyznę konwencji fabularnej, a doświadczenie społeczności zyskuje reprezentację wizualną w formie filmowej historii rodzinnej.

Rodzina, która zmaga się z codziennością życia w NRD, bywa nierzadko wielopokoleniowa, a centrum rodzinnym staje wspólne mieszkanie²⁸¹. Przestrzeń rodzinna, domowa dostaje swój wizualny ekwiwalent. Tak jest w filmie *Słoneczna Aleja*, gdzie przestrzeń ulicy, dom, mieszkanie służą za topografię rodzinnej, znajomej przestrzeni. Republika Federalna Niemiec jest metaforycznie reprezentowana przez częste wizyty wuja przywożącego (a właściwie przemycającego) zachodnioniemieckie towary. Mieszkanie, w którym mieszka bohater filmu, Michael, jest urządzone z wyczuciem ówczesnego socjalistycznego smaku – jego sercem jest pokój, w którym przecinają się ścieżki wszystkich domowników oraz gości. Dla Michaela na zewnątrz, na ulicach Berlina jest jego paczka przyjaciół, lecz w przestrzeni domowej najważniejsze jest rodzeństwo i rodzice, a pokój z meblościanką, telewizorem i stołem wielofunkcyjnym jest miejscem rodzinnych spotkań i sporów, nieustannej wymiany poglądów. Mieszkanie wypełnione jest sprzętami i przedmiotami, które pozwalają rozpoznać szczególny styl mieszkań enderskich.

²⁸¹ Rodzina w centrum historycznej zmiany jest podstawową figurą nośną nie tylko w nurcie filmowym, lecz także w nurcie literackim, w tym także literatury dla najmłodszych i – proponujących obrazy – komiksów. Zob. Lars Baus, Harriet Grundmann, Susanne Vogt, *Das Wende-Bilderbuch. Die Geschichte von Anni aus Ost-Berlin*, Münster 2009; Simon Schwartz, *Drüben!*, Berlin 2009; Claire Lenkova, *Grenzgebiete – eine Kindheit zwischen Ost und West*, Hildesheim 2009.

Skupienie na rodzinie dotyczy również czysto materialnego wymiaru codzienności. To sytuacja, gdy rzeczy, jak pisze Ewa Domańska, nie są już „postrzegane negatywnie jako zagrażające człowiekowi byty, lecz pozytywnie – jako współtwórcy ludzkiej tożsamości. (W historii „małych ojczyzn” rzeczy stają się wręcz gwarantem ludzkiej tożsamości.) Rzecz może mieć także swoją biografię, która stanowi ciekawe pole badawcze [...]”²⁸². Spojrzenie poprzez rzeczy na historię to nie tylko kolejne ujęcie z punktu widzenia jednostkowości, lokalności, lecz również z perspektywy przesuwania pola badawczego w stronę marginaliów, potencjału tkwiącego poza tradycyjnym centrum refleksji historycznej i humanistycznej.

Co interesujące, prezentowanie na pierwszym planie historii rodzinnej, dramatu rodzinnego, faworyzuje **bohaterki kobiece**. W filmach takich jak telewizyjne produkcje: *Wir sind das Volk*, *Die Mauer – Berlin '61* czy *Kobieta z Checkpoint Charlie*, bohaterki kobiece nie tylko dorównują mężczyznom, lecz zachowują niezależność i siłę nierzadko większą niż oni. Podejmują ryzyko, walczą, znoszą upokorzenia i więzienie, pracują fizycznie i angażują się w działalność opozycyjną, godząc role matek i role aktywistek politycznych (motyw bardzo wyraźny szczególnie w filmach dokumentalnych).

W dokumencie zatytułowanym *My second life. East German women in a changed world* ²⁸³ (1996), zrealizowanym przez emigrantkę z NRD, Simone Shoemaker, w wywiadach, które przeprowadza realizatorka prezentowane są różne stanowiska, choć tezą filmu jest przekonanie o wysokich kosztach zjednoczenia, które przyjęły na siebie właśnie kobiety z byłej NRD. Bezrobocie, które dotknęło głównie starsze z nich, zmiana modelu rodziny oraz utrata niezależności, głównie finansowej²⁸⁴ – to ciężary, z którymi musiały się uporać w wyniku zjednoczenia.

²⁸² Ewa Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” nr 3/2008, s. 14.

²⁸³ *My second life. East German women in a changed world*, reż. Simone Shoemaker, 1996. Film otrzymałam aż z Kalifornii, dzięki uprzejmości realizatorki. Drugim otrzymanym materiałem dokumentalnym był dwuczęściowy *Test the West! Metamorphosis in East Germany* z lat 1991-1994.

Niektóre z filmów dokumentalnych, jak *Former East/Former West*, w reżyserii Shelly Silver (produkcja z roku 1994, która przedstawia materiał na podstawie wywiadów z mieszkańcami Berlina przeprowadzonych w latach 1992-93) można otrzymać tylko ze Stanów Zjednoczonych.

²⁸⁴ Zmiana wizerunku kobiety, zmniejszenie prawa do aborcji, inny model pracy i życia – to aspekty zmiany systemowej, które dotknęły kobiety wedle autorki dokumentu. Wolność wyboru stylu życia nie rekompensuje automatycznie zmiany stylu życia. W NRD aktywnych zawodowo było ogółem 85% kobiet, wobec ogółem aktywnych w RFN 55%. W roku 1993 stopa bezrobocia wśród kobiet w nowych landach po zjednoczeniu skoczyła do 20%, co ogółem daje procent bezrobotnych kobiet w Republice Federalnej na koniec roku 1992:

To stawia film Shoemaker w opozycji wobec prezentowanych wyżej filmów fabularnych, w których kobiecość manifestuje się za pomocą siłą i zdolności do szybkiej adaptacji. Dokument powstaje w połowie lat dziewięćdziesiątych, w chwili, kiedy po fali entuzjazmu roku 1989 transformacja i wcielenie NRD w strukturę Republiki Federalnej Niemiec przyniosło również odczuwalne skutki negatywne w postaci wzrostu bezrobocia i społecznego niezadowolenia. Filmy fabularne z tego okresu, takie jak: *Życie to plac budowy* (1997) Wolfganga Beckera akcentują z jednej strony kruchość i zmienność relacji międzyludzkich, z drugiej ułomność tychże relacji.

Na tle filmów z lat dziewięćdziesiątych kino po roku 2000 proponuje zdecydowanie bardziej optymistyczne (a także złożone) widzenie zmiany, godząc realizm z próbą podsumowania historycznego wydarzenia w wymiarze jednostkowym (poprzez filmowe opowieści o losach konkretnych rodzin) oraz w wymiarze symbolicznym. Czyniąc to, kino niemieckie próbuje z jednej strony sięgać do magazynu kultury po rozpoznawalne figury i konwencje, zachowuje ciągłość wątków i motywów, proponując w wymiarze znaczeniowym w dużej mierze historię o przezwyciężonej stracie.

Relacja między rodzicami a dziećmi znajduje się w centrum uwagi reżyserów, którzy niemieckie zjednoczenie próbują ukazać poprzez społeczne następstwa i konsekwencje, tak jak to ma miejsce w filmie *Hallesche Kometen*²⁸⁵ zrealizowany w latach 2003-2005 w reżyserii Susanne Iriny Zacharias. Emocjonalnym centrum są tutaj relacje między rodzicem a dzieckiem. Bohaterowie filmu: Ben i jego bezrobotny ojciec, niemogący sobie znaleźć miejsca w nowej rzeczywistości po upadku muru, mieszkają w blokowisku w Halle, mieście położonym na terenie byłej NRD. Wspominając zmarłą żonę mężczyzna żali się: „Obiecałem jej zbudować dom, a co się stało? Mur się skończył, praca się skończyła, pieniądze się skończyły”. Chłopak radzi sobie całkiem nieźle, próbując finansowo utrzymać siebie i ojca, stara się także znaleźć mu pracę, wydobyć z depresji.

ok. 65%. Dane przytaczam za: Barbara Einhorn, *Women in the new federal states after the Wende: the impact of unification on women's employment opportunities*, w: *Women and the Wende: social effects and cultural reflections of the German unification process*, red. Elizabeth Boa, Janet Wharton, Amsterdam 1994, s. 19. Zob. więcej na temat zmian społecznego statusu kobiet po zjednoczeniu, tamże.

²⁸⁵ *Hallesche Kometen*, reż. Susanne Irina Zacharias, Flying Moon Filmproduktion GmbH (Berlin) w koprodukcji z Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«, 2003-2005. Nieco podobną relację ojca, bezrobotnego nieudacznika oraz dorastającego syna, Robert Thalheim uczynił fabularną ośią swego debiutanckiego filmu *Netto*, zob. *Netto*, reż. Robert Thalheim, Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« we współpracy z: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2004/2005.

Wspomnienie NRD i refleksja dotycząca sytuacji po upadku muru jest w filmie obecna poprzez zarysowanie sytuacji ekonomicznej i społecznej – bezrobocia, krajobrazu betonowego, niszczonego blokowiska, poprzez akcentowanie różnic w kwalifikacjach i wykształceniu (specjalne kursy, które obywatele byłej NRD powinni ukończyć, by starać się o pracę). Strata ukochanej osoby dopełnia klęskę bohatera jako głowy rodziny.

Apatia ojca bohatera, chorobliwa niemalże niemoc, z którą bezskutecznie się zmagają, nie ulega specjalnej zmianie pod koniec filmu, choć otwarte zakończenie, siła, kreatywność syna pozwalają potraktować wymowę filmu jako ogólnie optymistyczną. Co ważne, bohaterowie nie zmieniają miejsca zamieszkania, a wątek podróży, który pojawia się w filmie, pozostaje w zawieszeniu, w sferze marzeń. Syn zostaje z ojcem, mieszkanie w Halle jest przestrzenią, w której może zacząć od początku. Wątek niepełnej rodziny, w jakiś sposób ułomnej, kontynuowany jest w ramach filmów o murze od lat dziewięćdziesiątych. Na ten aspekt wskazuje Leonie Naughton, podsumowując reprezentacje mieszkańców byłej NRD z filmów pochodzących z dawnych przeciwnych stron muru:

„Podczas gdy filmy zjednoczeniowe podkreślają element dobrobytu, który zjednoczenie zaoferowało Niemcom z NRD, w kinie, którego reżyserzy pochodzą z NRD zjednoczenie kojarzone jest z niedostatkiem, brakiem. Obywatele byłej Republiki Demokratycznej to bardziej przegrani niż beneficjenci zjednoczonych Niemiec”²⁸⁶.

Autorka wylicza niekorzystne, utrwalone przez reżyserów z byłej NRD, konteksty zjednoczenia, którymi oprócz wymienionego przeze mnie bezrobocia i niepewności, są także choroba, śmierć, wykluczenie, dezorientacja, nierzadko szaleństwo.

²⁸⁶ Leonie Naughton, *That was the Wild East. Film culture, unification, and the «New» Germany*, dz.cyt. s.226. W roku 2001 Peter Timm adaptuje powieść Jensa Sparschuh *Der Zimmerspringbrunnen* w filmie pod tym samym tytułem. Zob. *Der Zimmerspringbrunnen*, reż. Peter Timm, Senator Film Produktion GmbH (Berlin), Relevant Film Produktion GmbH (Hamburg), 2001. Bezrobotny obywatel byłej NRD podejmuje się pracy jako akwizytor, sprzedający pokojowe fontanny. Przypadkowo jednak wpada na pomysł udoskonalenia produktu, zamiast makiety bezludnej wyspy i wieloryba seria jego fontann zbudowana jest na makiecie mapy NRD z wieżą telewizyjną na terenie Berlina w samym środku, z której wytryska woda. Ten model fontanny staje się przebojem a mężczyzna z nieudacznika zostaje wziętym przedsiębiorcą. Proponowane przez wcześniejsze realizacje reżysera modele kariery Niemców z NRD zostają w nowym dziesięcioleciu utrzymane. Niemiec z byłej NRD to może fajtłapa, ale mający wiele szczęścia i w gruncie rzeczy – *swój chłop*.

W filmie *Good Bye, Lenin!* mamy z kolei relację syna i matki. Syn nie informuje matki o przełomie, okłamuje ją dla jej dobra, stara się ją chronić, tak jak Ben w filmie *Hallesche Kometen* chroni swego ojca. Film jest interesujący dzięki tej dwuznaczności ich porozumienia – syn stara się chronić matkę, okłamując ją, ukrywając prawdę. Wcześniej matka stosowała przemilczenia i niedopowiedzenia w stosunku do syna. W filmie Beckera świat rodziny, domu rodzinnego – to centrum wydarzeń, mikrokosmos relacji między Wschodem a Zachodem (siostra bohatera i jej zachodnioniemiecki narzeczonny), to również elegia na pożegnanie starego świata NRD (pożegnanie z matką), dotyczy też relacji z utraconym ojcem. *Good Bye, Lenin!* jest również opowieścią o budowaniu zaufania, odbudowaniu relacji, poczuciu jedności i odpowiedzialności. Choć narracja prowadzona jest z punktu widzenia syna bohaterki, to jej przeżycia i troska o niedopuszczenie do – jej świadomości – prawdy o ogromnej zmianie społecznej rzeczywistości, znajdują się w centrum filmowej opowieści, a strategie podejmowane przez syna zmierzają do utrzymania stanu (nie)szkodliwej iluzji. Filmowa narracja próbuje w obu przypadkach opisać proces chorobowy, uczynić widzialnym kryzys tożsamości.

Motywnie szczególnie **doświadczonej przez historię rodziny** czy małej społeczności przewija się też w wieloletnich projektach filmowych, takich jak wspomniany już *Heimat* Edgara Reitza (a szczególnie część *Heimat 3 - Chronik einer Zeitenwende*, obejmująca moment przełomu 1989 roku; produkcja z lat 2002-2004) oraz wschodnioniemiecki projekt dokumentalny *Die Kinder von Golzow*²⁸⁷ Winfrieda i Barbary Junge.

Przedmiotem filmowego cyklu Reitza, którego pierwsza część (obejmująca lata: 1919-1982 ukazała się na ekranach w roku 1984 – i była zatytułowana po prostu *Heimat*), są losy mieszkańców fikcyjnej miejscowości Schabbach. Istotą ujęcia Reitza jest wydobywanie zwyczajności życia codziennego wobec wielkiej historii, akcentowanie banalności, które staje się sposobem na opowiedzenie o wydarzeniach – i tych drobnych, i tych o doniosłym znaczeniu historycznym. Bohater *Heimat 3* w czasie spotkania z dawno niewidzianą ukochaną, w szczególną noc otwarcia granicy wewnętrznioniemieckiej, relacjonuje w formie wewnętrznego monologu: „Upadek muru berlińskiego w telewizji,

²⁸⁷ *Die Kinder von Golzow*, reż. Barbara i Winfried Junge, 1961-2007. Zob. strona projektu: <http://www.kinder-von-golzow.de/index.php/kinder-von-golzow-zum-gegenstand/kinder-von-golzow-projektbeschreibung.html>, 23.11.2012. Zob. album poświęcony projektowi filmowemu: *Lebensläufe. Die Kinder von Golzow. Bilder, Dokumente, Erinnerungen zur ältesten Langzeitbeobachtung der Filmgeschichte von Barbara und Winfried Junge*, Marburg 2004.

nasze własne objęcia w hotelowym pokoju, atmosfera radości na ulicach, to wszystko było powiązane...i rozplynęło się w obrazie naszej odnowionej miłości.” Następnego dnia dwoje kochanków podróżuje w towarzystwie setek trabantów ku jeszcze kilka dni temu pilnie strzeżonej granicy. „Jeszcze niedawno zastrzeliliby cię tutaj...” – podsumowuje bohaterka, a obraz z monochromatycznego – nabiera kolorów.

„«Wielka historia», historia opisywana w podręcznikach szkolnych, jest nie tyle nieobecna, ile ujawnia się na drugim planie, poprzez aluzje lub ślady. [...] jest *Heimat* także dziełem historycznym, które dzięki drobiazgowemu odtworzeniu codziennych trosk i czynności ilustruje tezę dla Reitza istotną. Chce on bowiem pokazać, że prawdziwe Niemcy, Niemcy lokalnych społeczności opartych na tych, które nigdy nie odeszły: na kobietach; te Niemcy nie zostały przeżarte nazizmem, ani nawet nie odczuły wielkiego wpływu wojny [...]”²⁸⁸.

Forma **kroniki**, w której losy indywidualnych, zwyczajnych bohaterów splatają się z wydarzeniami historycznymi występuje również we wspomnianym projekcie dokumentalnym *Die Kinder von Golzow*, realizowanym w latach 1961-2007, którego bohaterami są dzieci idące w roku 1961 do pierwszej klasy w małej miejscowości Golzow, na wschód od Berlina. Dwie płaszczyzny czasowe: przeszła i obecna zyskują znaczeniową ciągłość poprzez zestawienie obrazów z rozpoczęcia roku szkolnego w roku 1961 oraz w roku 1992 w części zatytułowanej (podzielonej z kolei na trzy epizody): *1992 Drehbuch: Die Zeiten*. Dorosłe już dzieci z Golzow prowadzą do szkoły własne dzieci, a mała miejscowość na prowincji – staje się centrum świata, w którym dzieci dorastają w taki sam sposób, od zawsze i na zawsze.

W obu produkcjach, choć różnych formalnie (dwa rodzaje filmowe) punktem wyjścia jest indywidualny los, niepowtarzalny ślad, którego tropem podąża filmowa kamera. W obu cyklach filmowych bohaterowie doświadczają zmiany systemowej, otwarcia granicy niemiecko-niemieckiej, lecz widzianej poprzez indywidualne spojrzenie, z perspektywy – dosłownie – własnego poletka z pomidorami, tuż za domem.

Ciekawe wydaje się też uchwycenie dwóch kategorii – czasu i przestrzeni. Przestrzeń publiczna, wspólnotowa i prywatna, indywidualna są trwale splecione również

²⁸⁸ Argumenty Pierre’a Sorlin w dyskusji z Tony’em Barta, *Telewizja i nasze rozumienie historii*, przeł. Anna Rogozińska, w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008, s. 298, 300. O filmie *Heimat* zob. też: Carole Angier, „Sight & Sound” nr 60/1991.

w wymiarze czasowym. Upływ czasu pozwala realizatorom wydobyć relacje między tożsamością jednostkową a zbiorową. Idee *Heimatu* i domu związane z konstruowaniem tożsamości i poczucia wspólnoty są związane z obecnym filmem doświadczaniem historii „na sobie”, gdzie wyobrażenie miejsc wspólnych spotyka się z kreacją miejsc własnych, swojskich i osobnych. Powstanie muru berlińskiego, zaistnienie podziału oraz jego zniesienie rozgrywają się w kontekście relacji rodzinnych i poprzez symbolikę rodzinną (relacje z rodzicami, między rodzeństwem) są wizualnie wyobrażane.

W niemieckich filmach o murze można zauważyć utrzymanie zwyczajnej, codziennej perspektywy na życie w cieniu wydarzeń historycznych. Co więcej, ta perspektywa może dowodzić siły tradycji nie tylko w kontekście idei, lecz także ciągłości tradycji filmowej.

Wskrzeszenie motywu *Heimatu* pojawia się bowiem jako transformacja elementów gatunku filmowego tzw. *Heimatfilmu* odwołującego się do idei „małej ojczyzny” i opierającego się na niej. Zmiany roku 1989 i 1961 zostają przedstawione jako doświadczane poprzez relacje i miejsca związane z rodziną i bliskimi, jako zmiany które wystawiają *Heimat* – „małą ojczyznę” na próbę. Istotna rola kobiet, która zauważalna jest szczególnie po roku 2000, znajduje odzwierciedlenie w symbolice domu, czyli „małej ojczyzny”, która przyznawała kobietom (wraz z dziećmi) ważne miejsce. Nie należy, jak sądzę, zapominać o utrwalonej w literaturze i fotografii figurze zbiorowej, tzw. *kobiet ruin* (*Trümmerfrauen*) – kobiet odgruzowujących, porządkujących po wojnie niemieckie miasta, silnych kobiet, które przetrwały i które zapewniły odrodzenie społeczeństwu.

Nasilenie produkcji gatunku filmowego określanego jako *Heimatfilm*, opartego na pewnym wzorze tematycznym (z dużym udziałem wiejskiej i/lub romantycznej scenerii, uproszczonego rysunku bohaterów, historii miłosnej o szczęśliwym zakończeniu, konfliktu pociągającego za sobą przywrócenie ładu i krzepiący morał o przyjaźni, miłości, rodzinie, małej społeczności) nastąpiło w latach pięćdziesiątych (choć de facto *Heimatfilm* powstał znacznie wcześniej i rozwijał się jeszcze później, aż do chwili obecnej, bowiem wciąż powstają filmy odwołujące się do gatunku²⁸⁹). Kino powojenne proponujące opowieści ze szczęśliwym zakończeniem, podkreślające z emfazą konwencjonalne piękno stron

²⁸⁹ Zob. *Hierankl*, reż. Hans Steinbichler, Avista Film Herbert Rimbach (München) we współpracy m.in. z Hochschule für Fernsehen und Film (HFF), Brainpool AG GmbH (Köln), 2002/2003.

rodzinnych, bliskie fantazji i jednocześnie odtwarzające konkretną codzienność, miało ogromną, milionową widownię, a jego potrzeba była naturalną po wojnie.

Heimatfilm kojarzony jest głównie z powojennym kinem zachodnioniemieckim i choć w kinie NRD pojęcie *Heimatfilmu* jako takiego nie istniało, Karina Banaszkiewicz, omawiając ewolucję i transformacje gatunku w niemieckim kinie w artykule *Podróż Fleischmanna do Dolnej Bawarii. Swojak i człowiek uniwersalny w powojennych Heimatfilmach*²⁹⁰ wskazuje na tzw. *miejski Heimatfilm (Stadtheimatfilm)* na określenie filmów powstających w NRD, dziejących się w przestrzeni miasta²⁹¹.

Banaszkiewicz zwraca uwagę na kilka punktów w historii *Heimatfilmów*, zaznaczając także etap reinterpretacji gatunkowej, który przechodził ten nurt w latach siedemdziesiątych oraz pojawienie się w latach osiemdziesiątych cyklu filmowego Edgara Reitza, który pośrednio nawiązuje do tradycji tej filmowej formy. Autorka zwraca uwagę na istotny element klasycznych *Heimatfilmów*, jakim jest szczególnie rozumiany realizm o ładunku skalającym:

„Realizm Heimatfilmu jawi się jako określona koncepcja realizmu, a zatem właśnie jako model świata profilujący rozpoznania w zakresie tożsamości grupy i autotożsamości jednostki, uniwersum aksjologicznych wzorów polaryzujące «owo przedstawione realnie życie» w kategoriach «swój-obcy», «prawda-fałsz» [...].

Sam Heimat zaś artykułuje swą funkcję czynnika integrującego społeczność”²⁹².

Historia kina niemieckiego prowokuje do poszukiwania ciągłości i dostarcza przykładów na powracanie motywów. To kino wrażliwe również na zmiany społeczne. Przyglądając się filmom o murze trudno nie odnieść wrażenia, że to barometr nastrojów, lęków i projekcja nadziei na przyszłość. Reżyserzy szukają kompromisu między bezpiecznym światem poza historią a poczuciem zagrożenia, poszukują sposobu, aby potrzebę normalizacji pogodzić z przeczuciem przyszłości i z ciężarem przeszłości. Odniesienie się do idei *Heimatu* w filmowej perspektywie stwarza taką szansę.

²⁹⁰ Karina Banaszkiewicz, *Podróż Fleischmanna do Dolnej Bawarii. Swojak i człowiek uniwersalny w powojennych Heimatfilmach*, w: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, red. Andrzej Gwoździ, Kraków 2004.

²⁹¹ Niektórzy badacze ujmują wręcz, że *Heimatfilm* jest gatunkiem kina zachodnioniemieckiego, por. Leonie Naughton, piszącą o *heimatfilmach* w kontekście kina pozejednoczeniowego, w: *That was the Wild East. Film culture, unification, and the «New» Germany*, dz.cyt.; Willi Höfig, *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*, Stuttgart 1973.

²⁹² Cyt. za: Karina Banaszkiewicz, *Podróż Fleischmanna do Dolnej Bawarii. Swojak i człowiek uniwersalny w powojennych Heimatfilmach*, dz.cyt., s. 114.

Teza o poczuciu mentalnego i rzeczywistego rozproszenia niemieckiej wspólnoty, jako jednej z konsekwencji II wojny światowej, pozwala Banaszkiewicz na odkrycie fundamentów wytworzenia się gatunku filmowego. Odwołanie do swojskości, porządku zakorzenionego w ramach romantycznej niemieckiej poezji, pochwały języka jako znaku tożsamości, świata najbliższych, nastawionego na trwanie i rytuał – wszystko to spełniało funkcję kompensacyjną.

Czy telewizyjne filmy o murze (a także te dotyczące dwudziestowiecznej niemieckiej historii) z równie milionową widownią co kino lat pięćdziesiątych, można uznać za nawiązanie do idei *Heimatu*, a może raczej do jej elementów przeniesionych na grunt kina za sprawą *Heimatfilmu*? Leonie Naughton wskazuje na związki między kinem zachodnioniemieckim lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, odnoszącym się do zjednoczenia, a gatunkiem *Heimatfilmu*. Kino RFN nawiązuje wedle autorki do klasyki gatunku, kino NRD z kolei formułuje się wbrew wzorcowi (jako „antyteza *Heimatu*”²⁹³) i według Naughton ten podwójny rys znaczy filmy odnoszące się do zjednoczenia w latach dziewięćdziesiątych:

„Ponowne odkrycie idei Heimat pozwala na nakreślenie wspólnego dziedzictwa, współdzielenie priorytetów i wartości, z którymi Niemcy ze starych i nowych landów mogą się identyfikować. Stwarza okazję do scalenia narodowego imaginarium [...], w tzw. międzyczasie promując powszechnie rozpoznawalne ideały i cnoty”²⁹⁴.

Pragnienie symbolicznego scalenia niemieckiej historii odbywa się za sprawą przywołania konceptu, który pozwala na jej dezintegrację i ponowne zespolenie wybranych elementów. W wypadku filmów powstałych po roku 2000, dotyczących muru berlińskiego można zaryzykować twierdzenie o kontynuacji wątków czerpanych i transponowanych z *Heimatfilmu* jako gatunku, z tym że dotyczą one już całego nurtu filmowego. Co więcej, w takich filmach jak *Kleinruppin Forever* obraz NRD przedstawiany jest z połączeniem dwóch tendencji, tutaj Wschód nie uczy się niczego od Zachodu, nie zostaje przez niego wchłonięty, zachowuje odrębność; przeciwnie – to w NRD Niemiec z RFN uczy się, jak

²⁹³ Leonie Naughton, *That was the Wild East. Film culture, unification, and the «New» Germany*, dz.cyt. s. 241.

²⁹⁴ Tamże, s. 125.

żyć. RFN dokłada do wspólnego dzieła zjednoczenia wartości materialne, była NRD wartości duchowe.

Niemiecka Republika Demokratyczna w filmie Fiebelera (którego bohaterami są przecież bliźnięta rozdzielone granicą) jest przestrzenią negocjacji: przedstawienia NRD jako utopii, miejsca autentycznych uczuć, prostego, lecz wartościowego życia blisko przyrody²⁹⁵ oraz krajobrazu miejskiego²⁹⁶ naznaczonego zniszczeniem, degradacją, jak mówi jeden z bohaterów filmu: „jak po wojnie”.

Interpretowanie symboliki rodem z *Heimatifilmu* w filmach o murze jako związanej wyłącznie i dosłownie z opartą na tradycji wspólnotą wiejską nie sprawdza się, choć przestrzeń NRD jako prowincjonalna, w której życie płynie innym, wolniejszym rytmem, oraz figura rodziny w rozmaitych konfiguracjach w roli symbolu integracji, jedności, wartości pozytywnych – już tak. Rolę elementu znajomego miejsca rodzinnego przejmuje symbolika uczuciowej (odzyskanej) bliskości, w której odkryta w 1989 roku wspólnotowość znajduje swoje miejsce (za sprawą medialnych reprodukcji wydarzeń listopada 1989).

Nostalgiczność, ujmowana również jako ostaligiczność poezjednoczeniowego kina niemieckiego, przywołującego idealistyczne wyobrażenia NRD, wynikałaby z odwołania się nie do całości, a do składowych współtworzących pojęcie *Heimatu*, byłaby kolejnym w niemieckim kinie twórczym tego motywu przetworzeniem.

²⁹⁵ Choć w tym filmie nie jest to tak silna tendencja jak w wypadku rozpowszechnianego w Stanach Zjednoczonych (tak jak Schulz & Schulz) filmu *Marx & Coca-Cola*. Zob. *Marx & Coca-Cola*, reż. Hartmut Griesmayr, Regina Ziegler Produktion na zlecenie ZDF, 1991 (rozpowszechnianie na DVD, 2006, USA). Niskobudżetowy film telewizyjny prezentuje historię pewnego przedsiębiorcy z RFN, który tuż po przełomie przypadkiem trafia na wschodniemiecką prowincję i tam spotyka miłość swego życia. Film kończy się ślubem przedsiębiorcy i dziewczyny z farmy na terenie byłej NRD. Przypomina to historię o Kopciuszku i księżu, lecz to wiejskie tereny NRD są przestrzenią szczęścia i przyszłego życia dwojga. To pogodzenie Wschodu i Zachodu będzie widoczne również w filmach, gdzie motywem przewodnim jest miłość łącząca dwoje zakochanych z byłych RFN i NRD.

²⁹⁶ Chodzi tu też o wszelkie symbole kojarzone z NRD występujące w filmach, jak choćby wieża telewizyjna w Berlinie. Tak jest we wspomnianym filmie *Der Zimmerspringbrunnen*, gdy model fontanny pokojowej sprzedawanej przez bohatera filmu składa się z makiety wieży telewizyjnej wyrastającej z mapy NRD. W jednym z ujęć sprzedawca prezentuje fontannę w mieszkaniu klientów, czyli rodziny zamieszkałej na terenie dawnej Republiki Demokratycznej. Cała rodzina patrzy zachwycona: *To jest niewiarygodne! Nasza republika...NRD*. Wieża telewizyjna jest tutaj znakiem rozpoznawczym, znakiem tożsamości, lecz użyta w filmie symbolika fontanny, źródła odsyła też do starszych pokładów znaczeniowych, do wspólnej niemieckiej kultury. Zob. Monika Wolting, *Motywy studni w literaturze i sztuce niemieckiej: studium kulturoznawcze*, Wrocław 2005.

Svetlana Boym pisze o nostalgii, że jest „rodzajem historycznej emocji”²⁹⁷, mechanizmem obronnym, uczuciowym emocjonalnym buforem pozwalającym opanować, okiełznać zagubienie, reakcję na zmianę ustrojową, moment przełomu. To, co autorka określa jako „tęsknotę za domem, który już nie istnieje albo nigdy nie istniał”²⁹⁸ nie jest przy tym zjawiskiem jednorodnym. Te dwa przeciwieństwa, czyli – wedle słów autorki – potrzeba rekonstrukcji owego utraconego domu oraz potrzeba kontemplacyjnego, jakby w nieustannym zamyśleniu, odraczania tego działania, upajania się samą tęsknotą, iluzją wyobrażenia – ścierają się ze sobą.

Heimatfilm, odwołujący się do wspomnieniowego i wizualnego charakteru tożsamości, zakłada nostalgiczność, iluzyjność i utopijność, stąd nostalgia w kinie niemieckim po zjednoczeniu byłaby nie tyle elementem pierwotnym, co wtórnym. Obrazy NRD wywołują nostalgię nie tyle za nieistniejącym już NRD, co za *Heimatem*, którego filmowy obraz tym razem wchłania elementy enerdowskiej codzienności.

Jeszcze innym wariantem prezentowania **przestrzeni bezpiecznej**, takiej, w której można szukać azylu i ratunku są kościoły. Rola kościoła jako miejsca spotkań, zaplecza dla opozycji politycznej, demonstracji również znajduje swoje miejsce w filmie. Kościół jest miejscem schronienia, celebrowania wspólnotowości (na marginesie można zwrócić uwagę na symbolikę ognia, palonych świec podczas spotkań). Spotkania połączone z marszami (tzw. zgromadzenia poniedziałkowe, z początku były po prostu nabożeństwami odprawianymi w intencji pokoju) w kościele św. Mikołaja w Lipsku służą za kanwę telewizyjnego filmu Franka Beyera *Nikolaikirche*²⁹⁹ (1995). W tym filmie motyw małej społeczności ulega wzmocnieniu, bo film prezentuje znów losy rodziny na tle politycznej zawieruchy jesiennej roku 1989. To również diagnoza społeczeństwa NRD u progu przemian. Leonie Naughton pisząc o filmie, zaznacza:

„Beyer przypomina o sposobie, w jaki kościół zaoferował świętą przestrzeń tym, którzy byli rozczarowani do państwa i życia w NRD. Na tle wydarzeń

²⁹⁷ Svetlana Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, przeł. Lidia Stefanowska, w: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. Filipa Modrzejewskiego i Moniki Sznajderman, Wołowiec 2002, s. 275.

²⁹⁸ Tamże, s. 273.

²⁹⁹ *Nikolaikirche*, reż. Frank Beyer, Österreichischer Rundfunk (ORF), Mitteldeutscher Rundfunk (MDR), Provobis Gesellschaft für Film und Fernsehen GmbH (Berlin), ARTE G.E.I.E., Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1995. Produkcja telewizyjna.

historycznych kościoł prezentuje się jako pełne życia forum, z którego wyłaniają się różne grupy opozycyjne”³⁰⁰.

Kościół staje się miejscem podobnym do domu, miejsca wolnego od przemocy, oferującego bezpieczeństwo – to obszar wyłączony spod państwowej jurysdykcji. Ta sama autorka proponuje inną jeszcze perspektywę spojrzenia na wykorzystanie motywu rodziny w kontekście wspólnoty:

„Film prezentuje rodzinę jako stronę w konflikcie, również politycznym. [...] Różnice w systemie wartości i w kwestiach zaangażowania politycznego rozbijają ją, oddzielają krewnych od siebie [...] *Nikolaikirche* ukazuje sposoby, w jakich polityczne nakazy państwa były uwewnętrzniane, naturalizowane i wykorzystywane z perspektywy egoistycznych celów. Życie bohaterów naznaczone jest przez dziesięciolecia fałszu i braku zaufania: korupcja jest naturalną cechą tutejszych relacji międzyludzkich i życia politycznego”³⁰¹.

6.1. Miłość i mur

Wspomniany już dokument *Grenzenlose Liebe... und plötzlich war die Mauer da* opowiada historię miłości wystawionej na próbę przez zamknięcie granicy. Gerda i Hartmut Stachowitz – w momencie budowy muru będący młodym małżeństwem – opowiadają swoją historię przez pryzmat uczucia, miłości, emocji. Filmem fabularnym, który po przełomie nawiązał do tradycji kina niemieckiego przedstawiającego mur berliński w kontekście uczuć była *Obietnica* Margarethe von Trotty. To film, który niejako przerzuca literacką i filmową tradycję miłości podzielonej murem do kina pojednoczeniowego.

Akcja filmu rozpoczyna się w roku 1961 w Berlinie, w roku wzniesienia muru. Kilkoro młodych ludzi przedziera się kanałem ze wschodniej części miasta na stronę zachodnią. Jest wśród nich dwoje zakochanych: Sophie i Konrad, niestety, mężczyzna ostatecznie nie przedostaje się do Berlina Zachodniego. Motyw rozdzielonych kochanków wyznacza strukturę fabularną filmu, a ich los rozgrywany jest nie tylko w przestrzeni

³⁰⁰ Leonie Naughton, *That was the Wild East. Film culture, unification, and the «New» Germany*, dz.cyt. s. 212.

³⁰¹ Tamże, s. 212.

Niemiec, ale i Pragi w roku 1968; historia kończy się otwarciem muru w 1989 roku. Melodramatyzm *Obietnicy* nie jest jednak wyłącznie konwencją. Ewa Fiuk wyjaśnia:

„Reżyserka łączy sferę publiczną z indywidualną, traktując obie równie poważnie. Z jednej strony «prywatyzuje» to, co polityczne, z drugiej osadza w wyraźnym kontekście politycznym to, co prywatne. Oddalający się od siebie coraz wyraźniej pod względem duchowym Sophie i Konrad to dwa przeciwległe bieguny, dwie części tej samej opowieści o przyswajaniu odmiennych systemów wartości. Wszak oboje mogli poświęcić własne ambicje, pragnienia i potrzeby dla wspólnej przyszłości. Von Trotta tematyzuje nie tylko historyczny podział Niemiec i jego praktyczne konsekwencje (takie jak na przykład czasowa bądź stała separacja członków wielu rodzin), lecz także metamorfozy wewnętrzne, jakim uległo wielu obywateli obu niemieckich państw»³⁰².

Jenifer K. Ward określa *Obietnicę* wręcz „melodramatyczną alegorią podziału Niemiec”³⁰³.

Peter Timm w o wiele lat późniejszym filmie *Liebe Mauer*³⁰⁴ z roku 2009 prezentuje kolaż rozmaitych wątków związanych z murem berlińskim, spajając je konwencją już nie melodramatu, a komedii romantycznej. Niedługo przed upadkiem muru berlińskiego uczucie połączy dziewczynę z RFN i chłopaka służącego w wojskach ochrony granicy NRD. Ona, Franzi, wynajmuje mieszkanie z widokiem na mur, tuż przy przejściu granicznym na terenie Berlina Zachodniego, on, Sascha, pełni wartę w wieży strażniczej, na wprost okien jej mieszkania. Młodzi zaczynają się spotykać po wschodniej stronie miasta i ich randki zaczynają być interesujące dla służb wywiadowczych, i to z obu stron granicy. *Liebe Mauer* może się wydawać filmem niepoważnym i naiwnym, lecz mimo lekkiej konwencji Timmowi udaje się nawiązać do ostatnich dni NRD poprzez przywołanie zgromadzeń w kościołach i demonstracji. Co prawda bierze je w komediowy nawias, dzięki czemu osłabia realizm obrazów przemocy wobec demonstrantów. Dwoje młodych ludzi

³⁰² Ewa Fiuk, *Kino niemieckie na przełomie wieków (1990-2005)*. Praca doktorska obroniona w roku 2008, UJ, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej. Autorka – w publikacji książkowej *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2012 – nie wraca do analiz filmu von Trotty, dlatego opieram się na tekście pracy doktorskiej.

³⁰³ Jenifer K. Ward, *German-Germanness: On borders, hybridity, and sameness in Margarethe von Trotta's Das Versprechen*, w: *Textual responses to German unification. Processing historical and social change in literature and film*, dz.cyt., s. [225]. Autorka odczytuje film w perspektywie postkolonialnej. W kontekście NRD i ogólnie ujmując, tematyki zjednoczeniowej, nie jest to wyjątek. Podobną perspektywę przyjmuje Paul Cooke. Zob. *Representing East Germany since unification. From colonization to nostalgia*, Oxford 2005.

³⁰⁴ *Liebe Mauer*, reż. Peter Timm, Relevant Film, Tradewind Pictures, 2009.

próbując kontynuować znajomość i spotkania w niesprzyjających okolicznościach, popada w coraz to większe tarapaty. W ich zakonspirowane spotkania zostaje wciągnięta przyjaciółka Saschy, co owocuje prawdziwą komedią pomyłek. Gdy wydaje się, że już wszystko stracone, młodych ratuje z opresji sama historia – granica zostaje otwarta. W ostatnich scenach filmu, w potoku ludzi przechodzących przez granicę odnajduje się także dwoje postaci drugoplanowych – kelnerka z NRD, której narzeczony uciekł do Berlina Zachodniego, ta dwójka młodych także wpada sobie w ramiona. Miłość prezentowana jest także w innych filmach, takich jak: *Tunel ku wolności* czy *Wir sind das Volk*, gdzie uzasadnia działania i nierzadko ogromną determinację bohaterów.

Uczucie, które zdolne jest przetrwać rozłąkę prezentowane jest też w filmie *Jak ogień i płomienie*³⁰⁵ (2000/2001). To historia punka z NRD i dziewczyny z RFN, którzy w początku lat osiemdziesiątych zakochują się w sobie i próbują stawić czoło systemowi, czyli spotykać się mimo muru i niesprzyjających okoliczności, które wiążą się z ryzykiem dla nich obojga. Chłopak prowokuje służby porządkowe ubiorem i sposobem zachowania, oboje chcą być szczęśliwi i szukają swego miejsca w świecie. Bunt i uczucie młodych zostaje przeciwstawione sytuacji politycznej i rebelia kończy się w sposób przewidywalny – młody człowiek trafia do więzienia a dziewczyna musi opuścić NRD. Uczucie jednak przetrwało, po upadku muru berlińskiego młodzi odnajdują się. Miłość rozdzielona murem na powrót ulega scaleniu po zmianie systemu politycznego.

Wspomniane wyżej filmy wskazują na transformację motywu rozdzielonych kochanków i przyjęcie perspektywy romantycznej, skupionej na narodzinach nowego porządku, symbolizowanego przez miłość. Szczęśliwie zakończona historia o miłości przywraca porządek, jest ukłonem w stronę konwencji *Heimatfilmu*, lecz także kompensuje poczucie straty, maskuje ślad traumatycznego wydarzenia.

³⁰⁵ *Jak ogień i płomienie* (*Wie Feuer und Flamme*), reż. Connie Walther, X Filme Creative Pool GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2000/2001.

6.2. Rodzice, dzieci i Stasi

Stasi to zwyczajowa, skrócona nazwa pochodząca od Ministerium für Staatssicherheit (MfS), czyli Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego NRD, instytucji utworzonej w 1950 roku. W 1989 roku, po upadku muru berlińskiego, instytucję tę rozwiązano. W 1990 roku powołano urząd Pełnomocnika Federalnego do Spraw Akt Służby Bezpieczeństwa byłej Niemieckiej Republiki Demokratycznej (Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik w skrócie: BStU), który przejął akta zgromadzone przez Ministerstwo. Mimo że część akt wciąż jest rekonstruowanych lub niedostępnych (niszczenie akt w okresie 1989/1990), to potężny zbiór informacji; dość powiedzieć, że jeżeli rozciągnąć jedynie powierzchnię regałów, na których zgromadzone są akta – miałyby one długość 185 kilometrów³⁰⁶. Wśród zgromadzonych archiwaliów, które nigdy nie miały zostać ujawnione, wydzielić można dwie grupy – dokumenty administracyjne oraz akta personalne. Wedle źródeł z roku 2002 liczbę miesięcznych wniosków o udostępnienie tzw. „teczki”, które wpływają do BStU, szacuje się na 10.000³⁰⁷.

Wokół Stasi narosło wiele legend, związanych przede wszystkim z zakresem inwigilacji, co znajduje swoją odzwierciedlenie w filmach, których twórcy podejmują próby dyskusji o rozliczeniu przeszłości.

Współpraca ze służbami bezpieczeństwa NRD w filmach ujmowana bywa jako element codzienności, czy też inaczej, życiowych wyborów. Dla bohatera filmu dokumentalnego Eyala Sivana i Audrey Marion *Aus Liebe zum Volk* wybór zawodu czy też pozostając w duchu wypowiedzi bohatera filmu – misji – jest właściwie naturalną kolejną rzeczą, elementem zaplanowanej, gotowej drogi życiowej, którą mógł pójść człowiek socjalistyczny, czyli wypełnieniem służby dla państwa.

Enerdowska bezpieka prezentowana jest jako instytucja działająca doskonale i sprawnie, posługująca się wieloma metodami zdobywania informacji – i tak jak w *Życiu na podsłuchu* przedstawiana jest tu jako instytucja budząca strach, perfekcyjnie

³⁰⁶ Mike Dennis, Peter Brown (pomoc autora), *Stasi: Myth and reality*, London 2003.

³⁰⁷ Ewa Matkowska, *System. Obywatel NRD pod nadzorem tajnych służb*, Kraków 2003.

zorganizowana. To zorganizowanie opierało się na dwóch fundamentach – była to jednostka typu wojskowego, drugi element natomiast związany był ze skutecznym sposobem pozyskiwania informacji a konkretnie figurą tzw. tajnego współpracownika. To zupełnie inna kategoria pracy dla Stasi niż ta wykonywana przez regularnych etatowych funkcjonariuszy.

Militarność Stasi w zakresie przejętych struktur i procedur zakładała system podległości i – nierzadko wielokrotnej – kontroli, co – jak dowodzi Ewa Matkowska w monografii *System. Obywatel NRD pod nadzorem tajnych służb*³⁰⁸ – minimalizowało przypadki fałszowania akt. Stąd, sugerowany w *Życiu na podsłuchu* element nieposłuszeństwa czy też nierzetelności należy przypisać pewnej konwencji przedstawiania rzeczywistości życia w NRD, a nie rzeczywistej sytuacji. Pozyskiwanie tajnych informatorów na potrzeby służb, tzw. „nieoficjalnych współpracowników” – IM (nieoficjalny współpracownik – *Inoffizieller Mitarbeiter*) pozwalało MfS na dostęp do informacji i jednocześnie na wytworzenie wyobrażenia wszechobecności swoich funkcjonariuszy i absolutnej niemal wszechwiedzy³⁰⁹. Ojciec bohaterki dokumentu *Każdy milczy o czymś innym*³¹⁰ (2005/2006) w swojej wypowiedzi daje do zrozumienia, że obraz państwa NRD był na tyle pozytywny, że on sam nie przypuszczał, że system dozoru i kontroli został powołany nie do ochrony, lecz w celu opresji własnych obywateli. Z dużą irytacją podkreśla fakt swojej własnej nieświadomości w tym względzie, przełamanej dopiero wtedy, kiedy kontrola państwa dosięgnęła jego bliskich.

W filmach *Die Frauen Von Hoheneck* oraz *Mój brat* fakt bycia obserwowanym jest przez bohaterów podejrzewany i odkrywany ze zdumieniem, podobnie rzecz się ma w *Słonecznej Alei*, gdy jeden z przyjaciół Michaela okazuje się współpracownikiem – dla chłopaka jest to prawdziwy cios i szok. Kolejny wstrząs, niedowierzanie powodowane było w dużej mierze przez odkrycie drobiazgowości, z jaką prowadzono obserwację. Kobiety z filmów *Die Frauen von Hoheneck* i *Każdy milczy o czymś innym* prezentują przed kamerą pokaźnych rozmiarów arkusz papieru, na którym rozrysowano relacje (rodzaj oraz częstość) między nimi a innymi osobami – kontakty z rodziną, przyjaciółmi, znajomymi...

³⁰⁸ Ewa Matkowska, *System. Obywatel NRD pod nadzorem tajnych służb*, dz. cyt.

³⁰⁹ Na to zwraca uwagę Jens Gieseke, w tegoż, *Stasi. Historia 1945-1990*, przeł. Artur Kozuch, Kraków 2010.

³¹⁰ *Każdy milczy o czymś innym (Jeder schweigt von etwas anderem)*, reż. Marc Bauder, Dörte Franke, Bauderfilm (Berlin), 2005/2006.

Uzupełnieniem ogromnego wykresu były dokładne raporty relacjonujące niemal minuta po minucie ich codzienną aktywność. Dokładność i rzetelność w sporządzaniu raportów jest tak wielka, że ociera się o absurd.

Wkroczenie państwa, opresja ze strony Stasi przedstawiana jest jako **wtargnięcie w bezpieczną codzienność** i w przestrzeń prywatną – w tajemnicę korespondencji i rozmowy z bliskimi. Bohaterki filmów poruszających kwestie Stasi koncentrują się szczególnie na elementach naruszenia intymności takich jak: obecność obcych osób – funkcjonariuszy w mieszkaniu podczas aresztowania czy dozór podczas ubierania się i przygotowań do wyjścia z domu. Następnym etapem jest sfera więzienia, gdzie o prywatności i kontakcie z bliskimi nie mogło być mowy.

Liczbę IM, czyli „nieoficjalnych współpracowników”, która to kategoria bynajmniej nie była jednorodna (istniały różne podgrupy w ramach współpracy) i obejmowała różnorakie warianty kooperacji, określa się na 173 000 na przełomie lat 1988 i 1989. Nie była to siatka tak rozległa, by traktować społeczeństwo NRD jako przesiąknięte donosicielstwem. Średnia gęstość siatki wywiadowczej wyrażała się w stosunku jeden IM na 80-160 mieszkańców³¹¹, lecz system mógł się szybko rozrastać, w czym tkwiła jego prawdziwa siła. Jens Gieseke, wymieniając przyczyny nawiązywania współpracy, zwraca uwagę na presję aparatu władzy, strach, a dopiero potem na słabości charakteru wynikające z zawiści, chciwości itp. Niemniej jednak udzielania informacji można było odmówić bądź też w jakiś sposób się zdekonspirować, by utracić wiarygodność w oczach Stasi.

W filmach kwestia podejmowania współpracy w roli tajnego współpracownika nie jest poruszana, funkcjonariusze i tzw. donosiciele pojawiają się na ekranie stosunkowo rzadko – dominuje punkt widzenia ofiar, tak jak we wspomnianym już dokumentalnym filmie pod znaczącym tytułem *Każdy milczy o czymś innym*.

Dla ofiar prześladowań problem przeszłości jest wciąż nierozwiązany, stanowi ciężar odczuwany nie tylko przez nich, lecz także, jak twierdzą bohaterowie dokumentu, również przez ich dzieci. Bohaterami filmu jest kilka rodzin, a właściwie rodziców z dziećmi, bo to właśnie w **relacje rodzinne** Stasi wbiła klin. Kara więzienia, rozłąka z bliskimi, również o trwałym charakterze (wydalenie z NRD) były bardzo dotkliwe. Dziedzictwo przeżyć jest wciąż obecne w relacjach między rodzicami a dziećmi, choć nie

³¹¹ Cyt. za: Jens Gieseke, dz.cyt., s. 125.

zawsze komunikowane. O uderzeniu w rodzinę, w bliskich mówi Anne Gollin, która dziś oprowadza zwiedzających po centrali MfS. Niezależna, niepokorna, zaangażowała się z działalność jednego z młodzieżowych stowarzyszeń opozycyjnych, mając 25 lat, w 1982 została skazana za rozprowadzanie zakazanej literatury, w 1983 roku została wykupiona z więzienia przez RFN. Gdy opowiada o aresztowaniu, koncentruje się na dziecku, które funkcjonariusze chcieli jej odebrać podczas aresztowania. Dziecko znajduje się też w centrum opowieści jej rodziców, dziadków chłopca. Troska o to, czy i co pamięta oraz opowieść na temat podtrzymywania pamięci o matce podczas rozłąki dominują w tej historii. Podobnie w wypadku małżeństwa Storck, skazanych za zdradę na dwa lata i osiem miesięcy, lecz wykupionych przez RFN – tu również dzieci znajdują się w centrum. Dwoje nastolatków, urodzonych już w Niemczech zachodnich, jest świadomych przeszłości, lecz mówi: „Czy nie możemy zostawić przeszłości za sobą? To przeszłość. Nie można jej zmienić.” Matka, Tine Storck, podsumowuje nieco żartobliwie: „Nasze dzieci miały trudniej, z uwagi na to, że nas to dotyczy. Inne dzieci biegały do parków rozrywki, my jechaliśmy czytać akta Stasi”. Upadek muru berlińskiego otwiera przeszłość, która pojawia się na nowo w życiu rodzinnym, skupiając uwagę rodziców. Przestrzeń swojska, rodzinna wystawiana jest na próbę nie tylko w momentach przełomowych takich jak budowa i upadek muru berlińskiego, przeszłość obecna jest w niej nieustannie i testuje ją każdego dnia.

Prześladowanie przez Stasi opisywane jest w filmach jako mające dwa wymiary: fizyczny i psychiczny, z przewagą tego drugiego. Odpowiadają one poniekąd strategiom działania Stasi we wczesnym i w późniejszym okresie, czyli w okresie początków NRD i po roku 1972³¹². Syndrom ofiar Stasi przywołać może na myśl syndrom ofiar Holokaustu, lecz wedle Ewy Matkowskiej różnią je dwie cechy: w wypadku ofiar Zagłady występuje tzw. syndrom traumatyczny, syndrom tych, którzy przeżyli (tzw. trauma ocalonych) – poczucie winy z powodu utraty najbliższych, kultury, zakorzenienia, języka, itd. W wypadku prześladowanych przez Stasi utrata bliskich nie była stratą o charakterze fizycznej eksterminacji, a pozbawienie ojczyzny (opuszczenie NRD) nie było tak dojmujące, bo nie wiązało się z utratą języka. Trauma ofiar ma w ich przypadku inny charakter: poddanie się

³¹² Ewa Matkowska przywołuje badania naukowe, które wśród więźniów Stasi wyróżniły dwie grupy: maltretowanych fizycznie, torturowanych oraz poddawanych presji psychologicznej, Zob. tejże, *System. Obywatel NRD pod nadzorem tajnych służb*, dz.cyt.

przesłuchaniom, przebywanie w więzieniu jest doświadczeniem trwającym również w innym wymiarze po wyjściu z więzienia – próba opowiedzenia o przeżyciu narażała na niezrozumienie, osamotnienie, poczucie wstydu:

„Więźniowie, którzy pozostali w NRD, nie mówili o swoich przeżyciach w obawie przed kolejnym aresztowaniem. Wychodzili z więzienia z wilczym biletem; nie było dla nich pracy, następowała szybka degradacja. Również emigranci w RFN byli, nie bez racji, przekonani, że Stasi może ich nadal prześladować. Osoby, które zdecydowały się na komunikację, często przeżywały wielkie rozczarowanie”³¹³.

Uwięzienie, odseparowanie od bliskich i przyjaciół jest bolesnym przeżyciem dla bohaterów dokumentów; szczególnie jest to widoczne w *Zeit ohne Eltern*³¹⁴ (2005), ale nieco z innej perspektywy – film konfrontuje dwie rodziny: związaną ze Stasi oraz tą, niemającą ze służbami nic wspólnego. Mimo to, obie dwie rodziny będzie czekał podobny los. Historia rozdzielonych dzieci i rodziców rozpoczyna się od wypowiedzi dwóch młodych kobiet: Jany Simon i Franziski Kriebisch. Rolf Simon, ojciec Jany, zdradza powody swego wstąpienia do Stasi, mówi o możliwościach, które oferowała służba, a które jako bardzo młodemu człowiekowi wydały się, jak to sam określa: „atrakcyjne” – „nosić broń w wieku 18-19 lat. Chciałem się po prostu trochę popisać, zanim się zorientowałem, w co się wmanewrowałem. Podśluchiwanie ludzi w sypialni, podczas małżeńskich kłótni...”. Po nieudanej próbie ucieczki z NRD, podczas śledztwa, małżeństwu Simon zostaje przedstawiona do podpisu zgoda na oddanie dzieci do domu dziecka. Rolf Simon nie wyraża zgody, lecz żona, Petra Simon, wyczerpana przesłuchaniem, podpisuje – Jana z młodszym bratem trafia do domu dziecka, rodzice do więzienia. Małżeństwo Kriebisch również trafiło do więzienia, następnie zostało „zwolnione” do RFN, potem dołączyły do nich dzieci. „Kiedy upadł mur [...]” – mówi Sabine Kriebisch – „pomyśleliśmy – o nie, teraz nasi prześladowcy wrócą, a przecież dopiero co pozbyliśmy się ich. A drugą myślą było to, że czas, który spędziliśmy w więzieniu był nie tylko zły, ale że był stracony.”

³¹³ Tamże, s. 140.

³¹⁴ *Zeit ohne Eltern*, reż. Celia Rothmund, Kunsthochschule für Medien (KHM) (Köln) we współpracy z Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) / 3sat, 2005 (film, co ciekawe, jest projektem dyplomowym). Osią filmu jest rozdzielenie rodziny, które nastąpiło w wyniku represji systemu w NRD oraz podjętej próby ucieczki, zakończonej niepowodzeniem.

Franziska i Jana nie świętowały upadku muru, nie uczestniczyły w święcie, trudno było im zająć stanowisko, opowiedzieć się po którejś ze stron.

Bohaterowie wspomnianych wyżej filmów nie są jednomyślni w kwestii rozliczenia przeszłości lub też odcięcia się od niej, co przypomina dylematy z 1990 roku – co zrobić z aktami pozostałymi po Stasi. Wątpliwości są tym bardziej odczuwalne, że problem Stasi nie jest czysto historyczny – dotyczy konkretnych ludzi, ich losów, najbliższych. W filmie *Zeit ohne Eltern* trudno jest też oddzielić ofiary od prześladowanych, zwyczajowy trop przynależności zawodowej tutaj nie działa: można było pracować dla Stasi, by stać się ofiarą, ale można było też przypadkowo dostać się pod obserwację tajnych służb.

Podobną niejednoznacznością charakteryzuje się dokument *Ojciec i wróg*³¹⁵ (2005). Jego bohaterem jest siedemnastoletni Jörg Hejkal, dla którego podjęta próba ucieczki z NRD była czymś znacznie więcej – chłopak ucieka też od swego ojca, współpracownika Stasi. Film utrzymany jest w konwencji fabularyzowanego dokumentu, a fabularyzacja obejmuje kolejne etapy ucieczki i pościg podjęty przez służby ochrony granicy. Ucieczka z NRD, ale i od własnego ojca, w sensie symbolicznym oddaje to, o czym wspominał jeden z bohaterów filmu dokumentalnego *Granica – akapit życia, strefa śmierci*: „wróg jest wszędzie”. Wywoływanie strachu, poczucia zagrożenia, przed którymi nie chroni nawet prywatna przestrzeń rodzinna były elementami wizerunku Stasi, o których informują filmy dokumentalne.

Kino dokumentalne dotyczące Stasi jest zdecydowanie bardziej liczne niż kino fabularne, jest także bardziej niejednoznaczne, i jeżeli – jak filmy fabularne – prezentuje relacje rodzinne i uczuciowe, to realizatorzy często cofają się przed jednoznaczną oceną moralną działań swoich bohaterów.

6.3. *Bunt młodych*

W albumach fotograficznych prezentujących wschodnie dzielnice Berlina odnaleźć można wiele zdjęć dokumentujących socjalistyczną codzienność – wystawy sklepowe,

³¹⁵ *Ojciec i wróg (Vater und Feind)*, reż. Susanne Jäger, Kunsthochschule für Medien (KHM) (Köln) we współpracy z BB Film (Köln), 2005.

budynki, przechodniów, wnętrza szkół. Z okładki albumu fotografii z lat osiemdziesiątych autorstwa Udo Hessego *Als noch Osten war*³¹⁶ spogląda kilkuletni chłopiec, w ręce trzyma futerał ze skrzypcami i zniszczoną reklamówkę z logo enerdowskich linii lotniczych. To zdjęcie tylko z pozoru nie wydaje się związane z tematyką filmową, w istocie prowadzi zaś w stronę dwóch ważnych obserwacji.

Jedną z nich jest to, że obecność muru berlińskiego w filmie związana jest z ludźmi młodymi, to oni obserwują powstanie muru, obserwują też jego upadek. Rodzina, która doświadcza zmiany historycznej ma swoich pierwszoplanowych młodych aktorów, których losy wyznaczają porządek opowiadania. Cezury czasowe – rok 1961 i rok 1989 – są etapami na drodze do dorosłości, obecność muru również staje się tłem dla osobistych wyborów – ucieczek, wyboru drogi opozycyjnej, podjęcia współpracy ze służbami, a także nakładają się na czas prywatnego dojrzewania.

Drugą obserwacją jest to, że filmowy obraz NRD i obecność muru relacjonowana jest w punktu widzenia młodego człowieka, który wspomina. Literatura wspomnieniowa, związana z murem berlińskim jest bardzo bogata, w ramach niej, dostrzec można również ludzi, którzy za murem zostawili młodość i dzieciństwo. To praca ich pamięci w połączonych Niemczech stanowi nierzadko źródło filmowej inspiracji, współgra z estetycznymi konwencjami i warunkuje rozłożenie akcentów.

Obecność młodych i młodości realizuje się w postawie buntu, która dochodzi do głosu tak na poziomie fabuły, jak i w ramach konstrukcji stylistycznej filmowego opowiadania. Bunt przeciw zasadom, rodzicom współgra z buntem przeciw systemowi, zastanym regułom ustanowionym przez państwo. Akcja telewizyjnego filmu *Das Wunder von Berlin*³¹⁷ (2007/2008) w reżyserii Rolanda Suso Richtera toczy się w latach

³¹⁶ Udo Hesse, *Als noch Osten war. Fotografien aus Berlin-Mitte, Prenzlauer Berg und Köpenick in den achtziger Jahren*, Berlin 2007.

³¹⁷ *Das Wunder von Berlin*, reż. Roland Suso Richter, TeamWorxX Television & Film GmbH (Berlin/Potsdam/München/Ludwigsburg), 2007/2008. Warto dodać, że to jeden z filmów po roku 2000 przywołujących w tytule tzw. cud w Bernie (lub też cud z Berna) jak określa się niespodziewaną wygraną drużyny niemieckiej (RFN) w mistrzostwach świata w piłce nożnej w roku 1954. Przy okazji warto odnotować, że w roku 2003 nakręcono w Niemczech film, przywołujący tamte wydarzenia: *Cud w Bernie* (*Das Wunder von Bern*), reż. Sönke Wortmann, Little Shark Entertainment GmbH (Köln), 2002/2003. Tak o filmie pisze Joachim Trenkner: [...] film «Cud w Bernie» oddaje niemal perfekcyjnie emocje współczesnych Niemców, obywateli «Republiki Berlińskiej» - jak zwykło się nazywać dzisiaj te nowe, zjednoczone w 1990 roku Niemcy ze stolicą na nowo w Berlinie. Zarazem film ten, na który w Niemczech szły prawdziwe tłumy, wzmacnia konkretne tychże tłumów pragnienie: pragnienie «normalności». Cyt. za: tegoż, *Naród z przeszłością. Eseje o Niemczech*, dz.cyt., s. [5].

osiemdziesiątych. Na pierwszym planie, wśród innych wątków, takich jak: prześladowania przez służbę bezpieczeństwa NRD, zebrania w kościołach, protesty, służbę na granicy – mamy rodzinę i jej codzienność. W centrum opowieści znajduje się relacja między ojcem, funkcjonariuszem państwowym NRD, a synem – buntowniczym punkiem. Subkultura punk przedstawiona zostaje w formie konwencjonalnych wyobrażeń: chłopak manifestuje swoją przynależność poprzez niedbały strój i charakterystyczną fryzurę, chodzenie na koncerty i głośne słuchanie muzyki.



Il. 19 Młodość, miłość, alkohol, muzyka... Kadr z filmu *Das Wunder von Berlin*, reż. Roland Suso Richter (2007/2008)



Il. 20 Ojciec i syn – film *Das Wunder von Berlin*

Młodość to niefrasobliwość, naturalność, swoboda na przekór rodzicom i zawodowej przynależności ojca. Między ojcem a synem rozgrywa się rodzaj pojedynku,

który chłopak świadomie prowokuje – niejako wbrew ojcu wstępuje do służby wojskowej (wojska ochrony granicy) i pnie się po szczeblach awansu, rzucając mu kolejne wyzwania. Służba wojskowa jest wolnym wyborem chłopaka i jednocześnie karą za samodzielność. Na drugim planie filmu rozgrywana jest także opowieść o ojcu i córce rozdzielonych przez system. Bunt syna przeciw ojcu kończy się zwycięstwem chłopaka, który wygrywa wszystko – miłość, wolność i dojrzałość.

Sceneria lat osiemdziesiątych i subkultura punk służy reżyserom do budowania wizerunku młodego, zbuntowanego człowieka z NRD i do ukazania postawy nonkonformistycznej, konfrontacji z rodzicami, a także – z państwem. Podobnie ma się rzecz w ogóle z muzyką młodzieżową – szczególnie tą pochodzącą z Zachodu, która określa aspiracje i styl życia młodego pokolenia, oddziela ich od pokolenia rodziców³¹⁸.

Odrębność młodych manifestowana jest w tradycji kina o murze. Do tradycji tej nawiązuje *Pod Czerwoną Kakadu*³¹⁹ (2004-2006) Dominika Grafa, którego akcja rozpoczyna się na początku lat sześćdziesiątych w Dreźnie. Tytułowa Czerwona Kakadu to bar, w którym bawi się młodzież nie tylko przy muzyce enerdowskiej, lecz także zachodniej. Życie młodych ludzi rozgrywa się tu w ścisłym związku z okolicznościami politycznymi, które splatają się z ich losami. Pod koniec filmu młody bohater przygląda się wznoszeniu muru berlińskiego: obok zasieków z drutu kolczastego budowana jest betonowa przegroda, kolejne segmenty układane są jeden na drugim, zasłaniają mu widok na drugą stronę i wypełniają kadr. To ostateczny koniec beztroskiej młodości.

Nieco młodszy od bohaterów *Pod Czerwoną Kakadu* nastolatek ze *Słonecznej Alei* wchodzi w dorosłość już po upadku muru. Zanim jednak do tego dojdzie, spędzają wspólnie czas w azylu, który współtworzy muzyka. Warto wspomnieć te sceny, w których słuchają płyt czy tę bodaj najbardziej wymowną w całym filmie, gdy jeden z przyjaciół głównego bohatera na skutek pomyłki został trafiony kulą strażnika muru. Na szczęście jednak nic mu się nie stało, kula zniszczyła tylko podwójny album płytowy Rolling Stones, który chłopak przyciskał do piersi.

³¹⁸ Konflikt pokoleń, spory między rodzicami a dziećmi mają też potencjał komediowy, co wykorzystuje Peter Timm a także Leander Haußmann.

³¹⁹ *Pod czerwoną kakadu (Der Rote Kakadu)*, reż. Dominik Graf, X Filme Creative Pool GmbH, we współpracy z: Medienfonds German Film Productions GmbH & Co. KG (GFP), Seven Pictures GmbH, Sat.1, 2004-2006.

Postrzeganie młodzieży przez rządzących w NRD było w ogóle naznaczone dwuznacznością: z jednej strony podkreślano ważną rolę młodych, z drugiej zachowywano podejrzliwość i nieufność wobec tej grupy społecznej³²⁰. Na początku lat osiemdziesiątych państwo starało się zapewnić młodym ludziom różne formy spędzania czasu wolnego (organizacje młodzieżowe, formy zatrudnienia), mimo tego jednak obecność subkultur była w NRD zauważalna:

„[...] W latach 1985-1986, te subkultury, szczególnie punk, stanowiły szczególnie apolityczną i niezależną formę protestu przeciw konformizmowi, konsumpcyjnemu stylowi życia i ograniczeniom swobody wyrażania i indywidualizmu w kraju, który w oczach młodego pokolenia stawał się coraz bardziej anachroniczny”³²¹.

Subkultura punk nie była monolityczna, w ramach ruchu istniało wiele rozmaitych podgrup różniących się strojem i zachowaniem. W filmach jednak obraz punka jest dość jednolity, nie ulega wyraźnemu zróżnicowaniu, co wyrażane jest podobnym stylem ubioru, łączącym w istocie kilka stylów – na przykład buty wojskowe i czarne, skórzane ubrania. Nadanie młodemu bohaterowi filmowemu wizerunku punka to nie tylko podtrzymanie związku młodości z muzyką, skłonności do łamania reguł, młodzieńczego hedonizmu, które tak mocno jest związane z muzyką rockową; to także podkreślenie zaangażowania o charakterze politycznym, szczególnego stosunku do państwowości i wolności.

W *Das Wunder von Berlin* oraz *Jak ogień i płomień* brak złudzeń wobec systemu sprzyja prezentowaniu postawy buntu wobec funkcjonariuszy państwa i nieufności wobec rodziców. Przy tym prowokacja mniej miała charakter polityczny, była po prostu buntem podyktowanym chęcią szokowania i zaburzenia porządku. Już na początku lat osiemdziesiątych Ministerstwo Bezpieczeństwa podjęło środki zaradcze przeciwko punkom – inwigilację, zakaz koncertowania grup muzycznych, bicie przez służby porządkowe.

„[...] Subkultura punk była bardziej narażona na karę zgodnie z kodeksem karnym NRD niż członkowie opozycji politycznej, głównie dlatego, że niedola

³²⁰ Mike Dennis, Peter Brown (pomoc autora), *Stasi: Myth and reality*, dz.cyt. Autor powołuje się na instrukcję Ericha Mielke.

³²¹ Tamże, s. 161.

punków w mniejszym stopniu przyciągała uwagę mediów zachodnich i kościoła protestanckiego”³²².

Przynależność do subkultury punk oznacza w filmach o murze skrajną niezależność i jest manifestacją pragnienia wolności, bezkompromisowości, to afirmacja buntu i rewolty – bo tym jest przecież wyrażanie indywidualizmu w systemie socjalistycznym. Oznacza już nie tylko chęć posiadania własnego świata, przyjaciół – to podjęcie próby stworzenia własnego, alternatywnego świata, alternatywnej wspólnoty, ekspresji tożsamości nie tylko w znaczeniu indywidualnym. Taka wspólnota mogła stać się podstawą dla wypracowania własnej drogi życiowej, w tym również drogi o charakterze twórczym.

Subkultura punk bywa przedstawiana jako zacytn kultury o charakterze alternatywnym. Tak jak ma to miejsce w filmie *ostPUNK!too much future*³²³ (2005/2006), dokumencie zrealizowanym przez Carstena Fiebelera i Michaela Boehlkego. Jedną z bohaterek filmu, artystka malarka Cornelia Schleime³²⁴ właśnie w punk rocku znalazła możliwość wyrażania siebie (od 1981 miała zakaz wystawiania): „Gdy moje obrazy stały się zakazane, chwyciłam za mikrofon”. Ówczesną rzeczywistość NRD tłumaczy jako życie bez przyszłości, z nieznośnie patetycznym podejściem do przeszłości. Punk rock okazał się jedyną możliwością, by żyć tu i teraz, chwilą obecną. Dawał szansę na komunikację, której brakowało. Jeden z muzyków dodaje: „Chcieliśmy zmieniać świat. I może nam się trochę udało, o tak – troszeczkę.”

Bohaterami filmów o murze, szczególnie tych fabularnych po roku 2000, są ludzie młodzi, często dopiero wchodzący w dorosłość. Tak jest w wypadku *An die Grenze*, *Słoneczna Aleja*, *Good bye, Lenin!*, *Hallesche Kometen*, *Das Wunder von Berlin* i wielu innych. Filmy te, prezentując szczególnie enerdowską młodzież, podkreślają młodzieńczą niedojrzałość, radość życia. To młodzi enerdownicy umieją się naprawdę cieszyć, kochać i

³²² Tamże, dz. cyt., s. 164. (Autor powołuje się na studium poświęcone subkulturze punk pt. *Macht aus diesem Staat Gurkensalat: Punk und die Exerzietien der Macht* autorstwa Klaus Michaela, zamieszczonym w: *Wir wollen immer artig sein...Punk, New Wave, HipHop, Independent-Szene in der DDR 1980-1990*, red. Roland Galenza, Heinz Havemeister, Berlin 1999).

³²³ *ostPUNK!too much future*, reż. Carsten Fiebler, Michael Boehlke, Egoli Tossell Film Leipzig GmbH w koprodukcji z Koppmedia GmbH (Halle), 2005/2006.

³²⁴ Prace urodzonej w 1953 roku w Berlinie artystki, wystawiane są również przy okazji wielu wystaw grupowych, w tym jednej z ostatnich pt. *Poesie des Untergrunds* w konsulacie generalnym w Nowym Jorku w 2011 roku. Zob. katalog wystawy: *Poesie des Untergrunds / Poetry of the underground* Edition Galerie auf Zeit Berlin-New York, Katalog zur Ausstellung im Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland in New York City: 9. Dezember 2010 bis 3. März 2011. Kuratorzy wystawy: Ingeborg Quaas, Uwe Warnke i Thomas Günther.

przyjaźnić – tak jest w *Słonecznej Alei* i *Kleinruppin Forever*. Młodzi ludzie z NRD, nawet w mundurze wojskowym zachowują swój styl i serce do muzyki.

Film *NVA*³²⁵ (2004/2005) Leandera Haußmanna, reżysera o kilka lat wcześniejszej *Słonecznej Alei*, nawiązuje nieco do amerykańskich filmów młodzieżowych w stylu *Hair* czy *Full Metal Jacket*, a także (również europejskich) komedii dziejących się w środowisku jednostek mundurowych różnego typu. Realizator nasycił film, tak jak w wypadku *Słonecznej Alei*, ogromną ilością szczegółów zaczerpniętych z (wojskowej tym razem) enerdowskiej codzienności, które podlegają ośmieszeniu³²⁶. Co do fabuły, rozgrywającej się już pod koniec lat osiemdziesiątych (jest ona podobna do omawianych już filmów) – marzycielski, wrażliwy chłopak trafia do armii i wojsk ochrony granicy, zawiera męskie przyjaźnie, znosi znęcanie się i żarty starszych stażem kolegów, pisze listy i zakochuje się w córce dowódcy. Różnice występują na poziomie konwencji, a ta jest mocno satyryczna. Filmowa akcja prowadzona jest od jednego gagu do kolejnego. Prezentowane sytuacje frontowe, jak kopanie okopów, ćwiczenia, wykłady dla żołnierzy nabierają satyrycznego charakteru poprzez eksponowanie brzydoty mundurów, tandetnie wykonanych militarnych akcesoriów, śmieszności i ograniczenia dowódców oraz nudy ideologicznych, absurdałnych w wymowie, pogadanek na temat kultury Zachodu.

Jedną z pamiętnych scen, rozegraną w iście groteskowym stylu jest ta, w której żołnierze wyruszają nad ranem na manewry w atmosferze alarmu bojowego. Następnie ubrani w przeciwchemiczne gumowe uniformy i maski przeciwgazowe rozbiegają się po lesie w symulowanej sytuacji użycia gazów bojowych, lecz czynią to zupełnie bezładnie – wpadają po drodze na drzewa, potykają się o własne nogi, gubią broń, a bohater filmu wpada do rzeki i płynie bezradnie z prądem jak dmuchana gumowa piłka... To młode wojsko nie nadaje się kompletnie do niczego, zdają się mówić realizatorzy filmu – to rozbrykana, fajtłapowata młodzież, która co najwyżej może potaćzyć i posłuchać muzyki. W *NVA* Haußmanna obnażona zostaje absurdalność i fasadowość funkcjonowania państwa NRD w niezwykle skrajny sposób, mimo że w pewnej chwili pojawia się problem dyscyplinowania jednego z żołnierzy za pomocą dostępnych armii środków. Żołnierz wraca

³²⁵ *NVA*, reż. Leander Haußmann (scenariusz wspólnie z Thomasem Brussigiem), Boje Buck Produktion GmbH (Berlin) w koprodukcji z Seven Pictures GmbH, we współpracy z Sat.1, 2004/2005. *NVA* to skrót od Nationale Volksarmee – Narodowa Armia Ludowa NRD.

³²⁶ Film nie powtórzył jednak sukcesu wcześniejszej realizacji.

odmieniony, jakby nieprzytomny, jednak wymowa tego faktu ginie w ogólnie pogodnej, żartobliwej tonacji filmu.

Wykorzystanie groteski, ironii, żartobliwej konwencji znalazło swoje miejsce w literaturze niemieckiej odnoszącej się do NRD. O tej tendencji w obrębie literatury wspomina Stefan Wolle we *Wspaniałym świecie dyktatury*:

„«Największa NRD na świecie» jeszcze całe lata po swoim upadku zachęca do występów głównie kpiarzy. [...] Podobnie jak karykaturzysta ołówkiem, a humorysta słowem wydobywa i wyostreza charakterystyczne cechy osoby albo sytuacji, uzyskując tym samym pożądany efekt [...] Dopiero soczewka groteski tak zniekształca rzeczy, że potrafimy je rozpoznać”³²⁷.

Znamienny jest koniec filmu – dochodzi mianowicie do eksplozji rozmieszczonych na terenie granicy min, co można odczytać jako symboliczne wysadzenie w powietrze całej NRD. W końcowym ujęciu widać żołnierzy, którzy zamiast bronić granicy przestają wykonywać rozkazy i radośni biegną (w stronę Zachodu?), zrzucając po drodze mundury, towarzyszy temu głośny rockandrollowy podkład muzyczny – oto młodość wydostaje się na wolność.

Młodość w filmach o murze po 1989 roku wyrażana jest w postawie buntu pokoleniowego (najbardziej widoczny w filmach fabularnych) oraz przeciwko porządkowi państwa NRD (filmy dokumentalne). Obie te formuły realizowane są poprzez podkreślanie odrębności młodzieży jako grupy społecznej (przynależność do subkultur). Co interesujące, podobne sposoby opowiadania o młodzieży w kontekście systemu socjalistycznego i transformacji ustrojowych przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, reprezentowane są kinie środkowoeuropejskim po 1989 roku, co należałoby uznać za uniwersalną tendencję.

Elementy opowieści biograficznej obecne w filmach o murze, skoncentrowane wokół tematyki granicy, manifestują się w ramach opisanej konfiguracji motywów. Centrum emocjonalne, jakim jest skupienie na przeżywającej indywidualności, wraz z ukazaną w pierwszej części zewnętrżnością, komunikowaniem, składają się na wzór wypowiedzi, która staje się formułą przepracowania traumy, opracowania przeszłości i jako

³²⁷ Stefan Wolle, *Wspaniały świat dyktatury. Codziennosc i władza w NRD 1971-1989*, dz.cyt., s. 27-28. Książka w Niemczech ukazała się w roku 1998, sądzę, że po roku 2000 sytuacja nieco się zmieniła, wyrównując literacki ładunek śmiechu i powagi.

taki może zostać wchłonięta przez tożsamość. Dialog między pamiętaniem a zapominaniem zostaje sformułowany w opowieści o sobie samej (jednostce, zbiorowości). Opowieści te, znowu – dotyczą przedstawienia przeszłości, ale i sposobów w jakie się to dokonuje. To na **projekcyjnych ekranach** ukaże się efekt negocjacji między zewnętrznym a wewnętrznym, między jednostkowym i prywatnym a publicznym. Mit i trauma, scena wszechogarniającego karnawałowego święta i intymna codzienność, spektakl i doświadczenie granicy, jako rany – zostaną utrwalone i powtórzone w opowieści, dziele wtórnej, zwizualizowanej – indywidualnej i wspólnotowej – pamięci.

Część trzecia

Ekran

Między ekranem pamięci a ekranem historii

Ekran jest jednym z kluczowych terminów współczesnej kultury audiowizualnej, odnajdywany w metaforze platońskiej jaskini i codziennych (by nie powiedzieć, podręcznych i kieszonkowych) projekcjach przeróżnych urządzeń technologicznych. Andrzej Gwóźdź w artykule *Mała ekranologia*³²⁸ przedstawia cały wachlarz ekranowych bytów – zarówno tych rzeczywistych, jak i użyć na prawie metafory.

Nie są one tożsame: jedne wywodzą się z klasycznego ekranu projekcyjnego, drugie są w istocie monitorami rodem już z „epoki logiki paradoksalnej”³²⁹ z triumfem wideografii, holografii i wirtualności. **Ekran** może być rozumiany nie tylko jako termin opisujący technologię, lecz może prowadzić w stronę nowoczesnej formacji kultury. Cechy takie, jak zdolność do przemieniania w obiekty wizualne obszarów refleksji wyłączonych z posiadania obrazowego ekwiwalentu, nadawanie widzialnej formy sferom poza postrzeżeniem, i w końcu upublicznianie w formie przedstawienia wizualnego na płaszczyźnie – stanowią źródła fascynacji współczesnością i jej technicznymi możliwościami, czyniącymi z „widzialnego” przedmiot codziennego użytku i sposób postrzegania świata.

Ekran projekcyjny – czyli to, co sięga samej istoty kina – to dobre połączenie sytuacji spektaklu i metaforyki graniczności. Sytuacja oglądania, przyglądania się – szczególnie sytuacja komunikacji oraz ekran, który separuje, ustanawia granice wypełniając się w zjawisku projekcji. Ekran kinowy podobny jest do okna otwartego w inną przestrzeń i tym samym, znikającego, by utworzyć „uniwersum światooobrazu”³³⁰.

„Wszystko, co otacza ekran, zostaje zepchnięte w nicość, pozostaje nienazwane, podczas gdy to, co mieści się w jego polu widzenia, zmienia się w istotę, w światło, w widok. Ale w rezultacie także podmiot owego rozcięcia rzeczywistości

³²⁸ Andrzej Gwóźdź, *Mała ekranologia*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski, Kraków 2002.

³²⁹ Andrzej Gwóźdź za P. Virilio, *Elektroniczne gry świetlne*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. tegoż, Kielce 1994, s. 153.

³³⁰ Andrzej Gwóźdź, *Mała ekranologia*, dz. cyt., s. 23.

na znak i nicość istnieje w dwóch rzeczywistościach: fizyczne – w przestrzeni ciała, i mentalnie – w wirtualnej przestrzeni obrazu ekranowego”³³¹.

Ekran, czyli płaszczyzna umożliwiająca wyświetlanie rzutowanych nań obrazów, w filmach o murze występuje w kilku wariantach, choć jego obecność nie zawsze jest dosłowna. W niektórych filmach mamy do czynienia z murem berlińskim w roli maszyny obrazów lub – dokładniej – naprędce zorganizowanego kinowego ekranowego płótna, w innych – ekranowość jest jedynie sugerowana, pojawia się jako konsekwencja autotematycznych refleksji, dotyczących natury filmowego medium. Niezależnie od tych wariantów, płaszczyzna, na której pojawiają się obrazy, fantomy – pełni rolę służebną wobec znaczeń, których zdaje się być wehikułem, a których wspólnym mianownikiem jest relacja wobec przeszłości. Kino dotyczące muru berlińskiego pełni rolę pośrednika w uobecnianiu przeszłości, jednocześnie opowiadając o sposobach jej wyrażania.

Przeszłość uchwycona za pośrednictwem filmowej konkretyzacji, wizualizacja minionego ujawnia się na ekranie, wyłania się z mroku i jest przedmiotem projekcji – odbieranej indywidualnie bądź zbiorowo. Metafora kinowej projekcji, narracji filmowej – z jej bohaterami, gwiazdami ekranu, fragmentaryzacją, śladami i pęknięciami na filmowej taśmie – to wszystko realizuje się poprzez widowiskową, obrazową odyseję odsyłającą do przeszłości. Relacja wobec przeszłości prezentowana w filmach rozgrywa się i jest komunikowana w kontekście trzech obszarów – **pamięci, obrazowości** oraz **historii**.

Dialektyka pamięci i niepamięci, zapominania i wspominania obecna jest w filmach o murze rozumianych jako nurt filmowy skoncentrowany na wizualnych reprezentacjach procesu wspominania jako uobecniania w perspektywie jednostkowej jak i wspólnotowej (dotyczy to zresztą obu rodzajów filmowych – dokumentu i kina fabularnego). Kwestie przypominania sobie, wspominania, sygnalizowane wcześniej przez mediatyzowanie traumy, pojawiają się za sprawą problematyzowanej w filmach pracy pamięci indywidualnej i odniesień do pamięci wspólnoty. Nośniki pamięci, czyli film i fotografia, stają się medium, które przywołuje, prezentuje i przechowuje obrazy przeszłości, albo może, ujmując to inaczej – takie obrazy, które powstają w efekcie pracy interpretacyjnej spojrzenia i pamięci. Sama pamięć również podlega problematyzowaniu i medialnemu wyobrażaniu. Ekran z pokazywaniem i ukrywaniem, przemianą płaszczyzny projekcyjnej

³³¹ Tamże, s. 22.

w filmową rzeczywistość przedstawioną, współgra z symboliką pamięciowej gry w obecność i nieobecność.

Film (czy szerzej: media audiowizualne) mogą być rozumiane jako forma pamięci kulturowej³³², wspomagająca, transportująca jej zawartość. Zgodnie z tezami prac istotnych dla niemieckiej dyskusji o pamięci autorstwa Jana i Aleidy Assmann³³³ teksty kultury (a zatem także film) mogą spełniać rolę magazynu obrazów, archiwum składników dla pamięci kulturowej, która opiera się na nich, w procesie przekształcania historii faktycznej w tę pamiętaną, w mit³³⁴. Pamięć kulturowa (zapośredniczona medialnie i instytucjonalnie) jest nadrzędna wobec pamięci zbiorowej i komunikacyjnej, jest ponadpokoleniowa, służy, jak proponuje Aleida Assmann, „do upewniania się w tożsamości, która powstaje dzięki przynależności do ponadpokoleniowej tradycji i szeroko zakrojonych doświadczeń historycznych”³³⁵.

Wizualizacja, czy też dokładniej **medializacja** jako cecha kultury współczesnej w perspektywie dyskusji i konstruowania przeszłości zbliża do siebie być może jeszcze bardziej kwestie związane z konstruowaniem wiedzy o przeszłości jako historii i przeszłości w świetle zbiorowego, społecznego pamiętania w perspektywie samookreślenia. Ewa Fiuk odnosząc się do kwestii muru berlińskiego i jego znaczenia dla tożsamości niemieckiej, pisze:

„Upadek muru berlińskiego, który jako jeden z najważniejszych niemieckich mitów politycznych kształtował i kształtuje do dziś społeczno-polityczną tożsamość Niemców, jako zdarzenie, będąc fenomenem o charakterze czasoprzestrzennym jest już elementem przeszłości, jednak – jak twierdzi Assmann [Jan Assmann – MB] – przeszłość sama w sobie nie istnieje, lecz jest czymś, co powstaje w procesie kreacji [...]. W owym procesie «powstawania»

³³² Zależności między koncepcjami pamięci o charakterze kolektywnym a medium filmowym (jako również medium charakterze historycznym) przedstawia Magdalena Saryusz-Wolska; zob. tejże, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, dz. cyt.

³³³ Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, wstęp i red. naukowa Robert Traba, Warszawa 2008; oraz: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

³³⁴ Cyt. za: Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, dz. cyt., s. 68.

³³⁵ Aleida Assmann, 1998 – *Między historią a pamięcią*, przeł. Magdalena Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, dz. cyt. s. 171.

przeszłości istotną rolę odgrywa nie tylko to, o czym pamiętamy, lecz także *jak* pamiętamy [...]. Dziś w tym kontekście niezwykle ważny wydaje się udział mediów wizualnych. [...] Podobną rolę w formowaniu nowej (pojednociowej) tożsamości narodowej w Niemczech odgrywają m.in. filmy”³³⁶.

Kino o murze podpowiada realizację projektu niemieckiej tożsamości z uwzględnieniem dwóch elementów w kontekście kultury wizualnej. Jeden z nich to **problematyka obrazu**, która w wypadku muru berlińskiego pojawia się niemal automatycznie. Drugim elementem jest (również wizualizowana, konkretyzowana) **natura ekranu**, inaczej mówiąc – widowiska filmowego, ekranowego spektaklu wizualnego – które powołują do życia interesujące dychotomie, związane ze współczesną formacją kultury poddanej dominacji obrazu, takie jak: materialne-wyobrażone oraz fizyczność-fantomatyczność. Kwestie obrazowania wybrzmiewają zarówno w odniesieniu do przeszłości w wymiarze pamięciowym, jak i historycznym³³⁷.

Problematyka obrazu w wypadku muru berlińskiego pociąga za sobą problemy związane z konstruowaniem ekwiwalentów wizualnych w relacji o minionym oraz interpretacje wyobrażeń o przeszłości na podstawie materiału audiowizualnego. Natura ekranu, czyli anatomia filmowego widowiska, poprzez przywoływanie i świadome nawiązywanie do konwencjonalnej, formalnej obecności ekranów rysuje z kolei historyczną narrację w świetle intertekstualności, podporządkowanej powtórzeniom, wizualnym tropom i metaforyce, odnoszącej się tyleż do pokazywanego na ekranie filmowego opowiadania, co również do procesu konstruowania opowieści.

Do problemu natłoku obrazów, dominującej i agresywnej wizualizacji, wyprzedania rzeczywistości, nastania epoki kopii, czyli panowania simulacrum – według koncepcji Jeana Baudrillarda – w kontekście muru berlińskiego odnoszą się i Ewa Fiuk, i Sunil Manghani. Mur berliński w formie obrazu-kopii jest nośnym i istotnym symbolem – o tyle jednak również, że pozwala przenieść zainteresowanie z samego obrazu na jego nośnik i aspekt wytwarzania, działania za pomocą technologii, które podlega refleksji, jak i na sam problem refleksowania działań wizualnych wewnątrz dzieła. Sytuacja, w której obraz wydarzenia, wedle koncepcji francuskiego filozofa, staje się ważniejszy niż samo

³³⁶ Ewa Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Wrocław 2012, s. 135-136.

³³⁷ W znaczeniu wiedzy o przeszłości.

wydarzenie, wręcz – jest wydarzeniem – ma swoje konsekwencje. Ewa Fiuk pyta retorycznie:

„Być może zatem upadek muru berlińskiego, uwieczniony skądinąd w postaci medialnych obrazów, krążących przez ostatnie dwadzieścia lat z mniejszym bądź większym natężeniem w sferze publicznej, moglibyśmy także uznać za część świata symulaków? Likwidacja niemiecko-niemieckiej granicy do dziś wywołuje u wielu Europejczyków uczucie radości [...], choć tak naprawdę gros z nas zna jedynie medialne interpretacje owego wydarzenia”³³⁸.

Wspomniane dychotomie w dużej mierze związane są z estetyczną stroną filmów i renesansem niektórych pojęć z zakresu estetyki w ramach poszukiwań współczesnej refleksji humanistycznej, które odczytane w kontekstach historii i pamięci przynoszą ciekawe rezultaty. Być może bowiem w odbiorze **obrazów muru** nie chodzi tylko o „radość” odbiorcy spektaklu, ale również o **wzniosłość**. Można zaryzykować to dramatyczne przesunięcie akcentów, tym bardziej, że jest ono uzasadnione w dotychczasowych śladach muru – w jego traumatycznym, pamięciowym, rytualnym, zbiorowym i spektakularnym potencjale. Wszystkie one zdają się wybrzmiewać w jego projekcyjnym wcieleniu w perspektywie wzniosłości.

Wzniosłość nie tylko zwyczajnie charakteryzuje szczególną sytuację odbiorczą, bowiem odczucie wzniosłości to cecha współczesnej kultury zdominowanej przez wizualność. Nicholas Mirzoeff w artykule *Czym jest kultura wizualna?*, rozpoczynającym się znacząco od stwierdzenia „Życie współczesne toczy się na ekranie”³³⁹, zauważa:

„Jest to ta wyrazistość, ten dreszczyk, które oddzielają niezwykłość od banalności. Momenty tego rodzaju – intensywnego i zaskakującego oddziaływania wizualnego – wywołują, przywołam sformułowanie Davida Freedberga, «podziw, grozę, przerażenie i pożądanie» [...]. Ten wymiar kultury wizualnej leży w centrum wszystkich zdarzeń wizualnych. Nazwijmy to uczucie uczuciem wzniosłości”³⁴⁰.

³³⁸ Tamże, s. 156.

³³⁹ Nicholas Mirzoeff, *Czym jest kultura wizualna?*, przeł. Małgorzata Krywult-Albańska, przytaczam według przedruku w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka, Kraków 2012, s. [158]. Zob. także rozdział *What is visual culture?* w: Nicholas Mirzoeff, *An introduction to visual culture*, London 2000. Pierwsze wydanie w roku 1999 (Routledge).

³⁴⁰ Nicholas Mirzoeff, *Czym jest kultura wizualna?* przeł. Małgorzata Krywult-Albańska, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, dz. cyt., s. 173-174.

Autor argumentuje za potencjałem wzniosłości jako odczuciem, które jest ambiwalentne, które przynależy do współczesności przesyconej obrazami, ogniskującej swoje doświadczenie w wytwarzanych przez kulturę widokach rzeczy. Wzniosłość jest efektem pracy kultury wizualnej, wytworem kulturowym, pojęciem, które nie jest do uchwycenia w rzeczywistości. Motyw upadku muru berlińskiego jako obrazu ikonicznego, ekwiwalentu wartości, takich jak wolność, rewolucyjne narodziny nowego, lepszego porządku, zwycięstwo nad złem czy triumf demokracji nabiera charakteru właściwego dla wymiaru tożsamościowego w porządku wzniosłości, rozumianej jako forma estetyczna i cecha współczesnej kultury, ambiwalentnej i wizualizującej. Mur berliński uobecniany w swej fizycznej postaci implikuje również doznanie, przeżycie, obecne w widowisku filmowym, które znów jest – odczuwane, emocjonalne i zmysłowe.

W pojęciu wzniosłości ogniskuje się również szczególna sytuacja podmiotu poznającego w kontekście wizualnego sposobu doświadczania. Wojciech Chyła tak podsumowuje znaczenie ekranu w klasycznym, projekcyjnym rozumieniu, w kontekście zbiorowości, zaledwie rok przed publikacją Mirzoeffa:

„Skoro tylko bowiem znaleźliśmy się przed ekranem, nie jest to już nasza praca wysnuwania z zakomunikowanych zdarzeń, z otrzymanej ich idei, naszej wersji historii, a więc praca podmiotu snującego swoją wizję i opowieść historii na podstawie otrzymanej, czyjejś opowieści, ale **praca ekranu** [podkr. – MB], zastępująca mitem historię w tej mierze, w jakiej umożliwia nam spoglądanie na przeszłe bycie jako aktualne naszemu spojrzeniu. To w ten sposób tkwienie przed ekranem okazuje się być symulowaniem nas samych jako przedmiotów rzekomo wypowiadających historię, w rzeczywistości zaś wytwarzających mity”³⁴¹.

Mitotwórczy potencjał filmowej opowieści historycznej, wsparty na uczuciu wzniosłości przypomina o tej cesze narracji, która na podstawie konstrukcji faktów historycznych odsyła do poziomu tworzenia się głębokich sensów i znaczeń. Mit o granicy, która dzieli i łączy, staje się obecny dzięki ekranowej wizji, staje się **widzialny i zredukowany do wymiaru wizualnego** również w zakresie ontologicznym. Ikoniczność przeszłości, powstająca za sprawą pracy mediów audiowizualnych, staje się materiałem o potencjale mitotwórczym, filmowe wyobrażenia, zewnętrzne wkraczają w sferę

³⁴¹ Wojciech Chyła, *Szkice o kulturze audiowizualnej (w stulecie ekranu w kulturze)*, Poznań 1998, s. 36.

zbiorowych i prywatnych przeżyć, a granica między historią a pamięcią jako sferami reflektującymi przeszłość – ulega przemodelowaniu, nie wedle układu ściśle opozycyjnego, lecz raczej do formy współistniejących pól inspiracji, różnicowanych poprzez pełnione funkcje, pomiędzy tradycyjnymi a ponowoczesnymi stanowiskami wobec historii i pamięci³⁴².

Rytuał projekcji filmowej, ukazujący symboliczne punkty na mapie przeszłości, prowadzi do interpretacji, podsuwa tropy – to finał, w którym „obraz-symbol”³⁴³ muru berlińskiego generuje znaczenia. Triada: **pamięć – obrazowość – historia** wyznacza w filmach o murze dominujący schemat zorientowany na przeszłość, spłot kontekstów, których obecność warto podkreślić, jako odzwierciedlającą przemiany w postrzeganiu zjawisk współczesności.

Powrót do przeszłości za sprawą filmowej projekcji uobecnia przeszłe doświadczenia, a także – wypowiada je, komunikuje. Ekrany projekcji, które nazywam **ekranami historii**, pełnią w filmach funkcję interpretacyjną, wskazują klucz do zrozumienia manifestowanych emocji, nie są, jak sądzę, jedynie atrakcyjną konwencją, ozdobnikiem. Projekcja pozwala artykułować symbolicznie, (re)definiować składniki pamięci i tożsamości.

Obrazy muru berlińskiego mogą posłużyć do dyskusji o wizualizacji przeszłości a także na temat transformacji sposobów pisania historii. Marek Woźniak w *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji. O roli wyobraźni w badaniach historycznych*³⁴⁴ za Brianem Fayem zwraca uwagę na „[...] alternatywne wobec tradycyjnej historiografii formy opowiadania. Zdaniem Faya jednym z takich wytworów współczesnej kultury, ale i historiografii (w szerokim sensie), jest film historyczny. Film w jego przekonaniu przedstawia przeszłość i wyjaśnia jej znaczenie w innym języku [...]; ma charakter raczej dramatyczny, niż

³⁴² Zob. Barbara Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006; i dalej, przytaczając badaczkę: *Historię i pamięć zbiorową traktuję zatem jako dwa biegunowe modele, pomiędzy którymi sytuują się przedstawienia przeszłości, w przypadku których można i warto pytać, bliżej jakiego bieguna się znajdują*. Cyt. za: Barbara Szacka, dz. cyt., s. 30.

³⁴³ Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, dz. cyt., s.178.

³⁴⁴ Marek Woźniak, *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji. O roli wyobraźni w badaniach historycznych*, Lublin 2010, s. 233.

wyjaśniający; kreuje możliwe sposoby pojmowania przeszłości, ale nie rości sobie prawa do bycia ostateczną instancją w reprezentacji przeszłej rzeczywistości”³⁴⁵.

Dorota Skotarczak, autorka jednego z artykułów w zbiorze zatytułowanym *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*³⁴⁶, podsumowując stan zainteresowania filmem jako sposobem przedstawiania historii, postuluje nowy sposób nie tylko opisywania przeszłości, ale także jej naukowego uprawiania: **historię wizualną**. Wizualność współczesnej formacji kulturowej odzwierciedlana jest również poprzez interdyscyplinarność opisu zjawisk. Woźniak podsumowuje jednocześnie rozważania Roberta Rosenstone’a, twórcy anglosaskiej badawczej refleksji nad wizualizacją przeszłości, badacza relacji między obrazem filmowym a percepcją przeszłości, oraz zajmującego się na polskim gruncie³⁴⁷ zagadnieniami z tego zakresu – Piotra Witka. Woźniak, powołując się na tych dwóch autorów, podkreśla przyznawaną przez nich filmowi rolę nie tylko dominującego sposobu mówienia o świecie, kształtującego poznanie i rozumienie przeszłych wydarzeń, lecz także funkcję innej, lecz równorzędnej, (nowej) tradycji historiograficznej. Przywołując Annę Ziębińską-Witek, która w książce *Holocaust. Problemy przedstawiania*³⁴⁸ podkreśla autonomiczny wymiar filmowego opowiadania, autor, stwierdza: „Film w tym ujęciu okazuje się [...] próbą oswojenia przeszłości, która stanowi dla niego przedmiot konstrukcji, a jednocześnie daje nam relację z tego, jak jego twórcy przeszłość doświadczają i jak ją sobie wyobrażają”³⁴⁹. Przeszłość podlega konstrukcji, niezależnie od tego, czy podlegać będzie ona dyskursowi wyobraźni czy też dyskursowi historiograficznemu³⁵⁰:

„W jakimś sensie można dostrzec, że literackie obrazy przeszłości swój sukces zawdzięczają temu, że traktowane są / lub mogą być – używając pojęcia M. Kuli –

³⁴⁵ Cyt. za: Marek Woźniak, tamże, na podstawie: Brian Fay, *Unconventional history*, „History and Theory” Theme Issue 41, Dec. 2002, s. 6.

³⁴⁶ Zob. Dorota Skotarczak, *Historia wizualna. Założenia teoretyczne i zakres badawczy*, w: *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Lublin 2011.

³⁴⁷ A co czasem bywa pomijane w polskich opracowaniach.

³⁴⁸ Anna Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005.

³⁴⁹ Marek Woźniak, *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji. O roli wyobraźni w badaniach historycznych*, dz. cyt., s. 234-235.

³⁵⁰ Marek Woźniak powołuje się w swoim opracowaniu na tezy Zygmunta Mazura, w: tegoż, *The representation of history in post-war American fiction (1945-1980)*, Kraków 2001. Autor pisze: *Zdaniem Mazura doprowadziło to do zanegowania tradycji utożsamiającej wyobraźnię z fikcją, a fakt z historią*. Cyt. za: Marek Woźniak, dz. cyt., s. 235.

jako «nośniki pamięci». Nie historii czy wiedzy historycznej, ale pamięci właśnie. Pamięć bowiem jawi się jako bardziej zrozumiała niż historia; niekoniecznie «prawdziwa», w sensie, jaki chcieliby historycy, ale dla wielu wiarygodna, bo zgodna z ich sposobem doświadczania świata czy światopoglądem»³⁵¹.

Ewa Domańska w *Historii egzystencjalnej*³⁵² przywołuje Franka Ankersmita i perspektywę na historię jako na konstrukt („[...] narracje historyczne są reprezentacjami przeszłości tworzącymi znaczenia”³⁵³), w dużej mierze oparty na subiektywności, doświadczaniu i realizmie, podlegającym ocenie. Ten szczególnie pojmowany realizm być może należałoby uznać za pokrewny prawdopodobieństwu, zawieszając, choć oczywiście nie odrzucając, kryterium prawdziwości. Zwrotowi „od języka do doświadczenia”³⁵⁴ towarzyszy przesunięcie w stronę estetyki właśnie, zamiast faktu historycznego poznania, przewagę zyskiwałoby doświadczanie.

Historia czytana w polu estetyki znajdowałaby potwierdzenie we współczesnym dowartościowaniu wzniosłości również jako cechy medialnych reprezentacji historycznych. Domańska, podsumowując perspektywę Ankersmita, ukazuje finalne pojawienie się w jego koncepcji pamięci w roli niezbędnego odniesienia dla problematyki przeszłości. Domańska wyjaśnia Ankersmitowskie rozumienie wzniosłości w doświadczeniu historycznym, jako bliższe zapomnieniu, które jest niezbędne w fundowaniu nowej tożsamości, a nie pamiętaniu, które realizuje się w internalizowaniu traum. Przyglądając się kinu niemieckiemu, które z – melancholijnym właśnie zdawałoby się – zapamiętaniem odnosi się do przeszłości, można by zapytać o niemiecką tożsamość w chwili zmiany. Obrazy upadku muru berlińskiego, uobecnione w setkach konkretyzacji stanowią być może preludium prowadzące nie ku pamiętaniu, a ku zapomnieniu.

Metafora ekranu, ambiwalentny znak uobecniania i znikania dobrze być może ujmuje ów problem odniesienia do przeszłości. Ekran podobny jest oknu, pośrednikowi między światem zewnętrznym a wnętrzem, implikującemu spojrzenie i spoglądanie, nieustanną obserwację, ale i pokazywanie – niczym na wystawie – jak pisze Stefan Symotiuk: „[...] okno pokazuje nas komuś, lub światu. Okno zatem jest czymś, co nas

³⁵¹ Tamże, s. 238.

³⁵² Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012.

³⁵³ Tamże, s. 51.

³⁵⁴ Tamże, s. 51.

«wystawia» na ogląd [...]»³⁵⁵. Ekran jako okno w inny świat i jednocześnie mechanizm autoprezentacyjny, przedmiot uobecniający przeszłość, przywołujący ją, kojarzyć się może również z pojęciem medium rozumianym jako środek, pośrednik, ale także jako przywołujący duchy z przeszłości. Rozumienie muru jako **medium** zakładałoby pośrednictwo między światami, między systemami, rodzaj łączności, realizację stanu pomiędzy, ambiwalencji, na który staram się wskazywać nie tylko w tej części pracy. Wplątanie muru berlińskiego w konteksty związane dosłownie z widzeniem i obserwacją znajduje swoje odbicie w dosłownym wykorzystywaniu tego obiektu architektonicznego w roli maszyny obserwacyjnej, co przedstawiane jest w filmach i projektach fotograficznych.

Potrzeba nadania przeszłości formy narracyjnej napotyka formułę filmową, która jest emocjonalna i wizualna i której charakter wychodzi nierzadko naprzeciw przeżyciom oraz ułomności słowa. W filmach o murze narracja historyczna ukazuje się w perspektywie pamięci – zarówno jako jej treść, formuła przedstawienia i metafora przedstawiania.

Obrazowość, która jest też wyrazem współczesnej rzeczywistości wyznacza charakter narracji o przeszłości, opartych w coraz większym stopniu wyłącznie na obrazach³⁵⁶. „Historia i wiedza historyczna staje się więc elementem rozrywki, karnawału i konsumpcji, jakże jednak ulotnej (aby zrobić miejsce dla następnego show i następnych produktów) [...]»³⁵⁷. Kino historyczne balansuje między powagą pamięci i tożsamości a trywialnością rozrywki i momentalnością. Schematy konstrukcyjnie skutecznie zacierają granice między archiwaliami a indywidualną pamięcią, wkraczają do pamięci zbiorowej na mocy swojej wiarygodności i legitymizowane doświadczeniem.

Wizualne wyobrażenia muru berlińskiego, skupiające w sobie tak wiele cech współczesnej wizualności nie tylko w wymiarze formalnym, dotyczącym wartości estetycznych czy technologicznym – stanowią jednocześnie istotny punkt do dyskusji na temat roli filmu w kształtowaniu wyobrażeń o przeszłości i sposobu dyskutowania o niej. Nie bez znaczenia pozostają kwestie pamięci i tożsamości niemieckiej wobec najnowszej historii, pokrewne być może problemom upamiętniania oraz zapominania okresu II wojny światowej i Holokaustu, a przecież odmienne.

³⁵⁵ Stefan Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 48.

³⁵⁶ Andrzej Radomski, *Historiografia a kultura współczesna*, Lublin 2006.

³⁵⁷ Tamże, s. 167.

Rozdział 7

Praca pamięci

Kategoria pamięci stanowi przedmiot zainteresowania wielu dyscyplin i nurtów badawczych. Wskazując na przemiany współczesności oraz związane z nimi nowe rozumienie historii i tożsamości, opisując fascynację pamięcią, francuski historyk Pierre Nora określa nową konfigurację kultury mianem „czasu pamięci”³⁵⁸. Pamięć jako kategoria znacząca ostatnie przemiany kulturowe, charakteryzujące się wielością historii, stała się niemalże meta-kategorią, zagarniającą i ogniskującą wiele problemów współczesności, związanych z tożsamością, dyskusją o przeszłości, w wymiarze jednostkowym i zbiorowym. Dyskusja rozpoczęta przez Maurice’a Halbwachsa w *Společnych ramach pamięci*³⁵⁹, dotycząca społecznego kształtowania się pamięci wspólnoty i napięciu między świadomością na temat przeszłości, posiadanej przez jednostkę a jej środowiskiem, grupą społeczną, trwa do dziś w całym bogactwie wariantów i stanowisk. Założenia, że świadomość jednostki, a także społeczeństwa, budowana jest na podstawie relacji w różnych grupach oraz komunikacyjny, dyskusyjny charakter wyobrażeń społecznych (również tych dotyczących przeszłości) są rozwijane i stanowią punkt wyjścia dla rozważań o pamięci zbiorowości w kontekście tożsamościowym.

Barbara Szacka, pisząc o pamięci w *Czasie przeszłym, pamięci, micie*³⁶⁰, zwraca uwagę na wielość stanowisk badawczych i związany ze złożonością kwestii pamięci terminologiczny nieporządek. Stan badań nad pamięcią nie jest tematem pracy, choć z pewnością nie bez znaczenia pozostaje to, że w mnogości podejść można próbować wskazać ścieżki badawcze, które ulegają pewnego rodzaju popularyzacji i wyodrębnieniu

³⁵⁸ Pierre Nora, *Czas pamięci*, przeł. Wiktor Dłuski, w: „Res Publica Nowa” nr 7/2001.

³⁵⁹ Zob. Maurice Halbwachs, *Společne ramy pamięci*, przekład i wstęp Marcin Król, Warszawa 1969. Pamięciologii czy też studiom nad pamięcią poświęcona jest przywoływana książka Saryusz-Wolskiej, problemy pamięci porusza również Robert Traba, w: tegoż, *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006; niemiecką perspektywę na badania nad pamięcią i kategorię *miejsca pamięci* przybliża choćby publikacja: Tilmann Robbe, *Historische Forschung und Geschichtsvermittlung: Erinnerungsorte in der Deutschsprachigen Geschichtswissenschaft*, Göttingen 2009. Pragnę jedynie zasygnalizować a nie streszczać stan badań w tym zakresie, dlatego skupiam się na fragmentarycznym, wybiórczym ujęciu.

³⁶⁰ Barbara Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, dz cyt.

w ramach prac podejmujących kwestie społecznego pamiętania. Z racji przyjętej perspektywy społecznej, wspólnotowej interesować mnie będą koncepcje pamięci o charakterze zbiorowym, wiążące się z zarysowaną wcześniej problematyką wyobrażeń społecznych i mitologizacji oraz problem medialnie konstruowanych obrazów czasu minionego, które wspomagają pamięć. **Kolektywny rodzaj pamięci** Barbara Szacka opisuje jako

„[...] Wyobrażenia o przeszłości własnej grupy, konstruowane przez jednostki z zapamiętanych przez nie – zgodnie z odkrytymi przez psychologów regułami – informacji pochodzących z różnych źródeł i docierających do nich rozmaitymi kanałami. Są one rozumiane, selekcjonowane i przekształcane zgodnie z własnymi standardami kulturowymi i przekonaniami światopoglądowymi. Standardy te zaś są wytwarzane społecznie, a zatem wspólne członkom danej zbiorowości, co prowadzi do ujednolicania wyobrażeń o przeszłości i tym samym pozwala mówić o pamięci zbiorowej dziejów własnej grupy”³⁶¹.

Zbiorowa pamięć przeszłości zatem ulega modyfikacjom z perspektywy teraźniejszości, jest polem napięć i negocjacji między różnymi konstruującymi ją elementami, na które wedle badaczki składają się: pamięć jednostek; pamięć doświadczeń zbiorowości, oparta na indywidualnych pamięciach, wraz z uzgodnionym językiem symbolicznym oraz oficjalny obraz przeszłości z upamiętnieniem (rocznice). Pamięć zbiorowa posiada ponadto dwie funkcje: tożsamościową oraz legitymizacyjną, które wydają się istotne w postrzeganiu kwestii muru berlińskiego, szczególnie wydarzenia upadku muru (upadek muru berlińskiego w roli współczesnego mitu scalającego oraz legitymizacja nowego porządku politycznego i społecznego).

Pamięć wspólnotowa określana jako kulturowa, we wspomnianych już wcześniej pracach Assmannów rozumiana jest w podobnym znaczeniu co pamięć zbiorowa Szackiej, choć, jak zauważa autorka, ujęcie dokonane przez niemieckich badaczy jest szersze, bowiem obejmuje także „nieuświadamiany wpływ przeszłości na różne przejawy życia zbiorowego”³⁶². Co istotne, pamięć kulturowa (jak tłumaczy Szacka) jest tu bardziej pokrewna dziedzictwu kulturowemu w wielu wymiarach.

³⁶¹ Barbara Szacka, dz. cyt., s. 44.

³⁶² Barbara Szacka, dz. cyt. s. 40.

Związek filmu i pamięci rozwija się nieco inaczej niż na przykład problematyka historyczna w perspektywie filmu, mniej w nim konsekwencji, wydaje się też bardziej nieostry, fragmentaryczny. Magdalena Saryusz-Wolska w swoim studium *Spotkania czasu z miejscem* określa tę relację wręcz „niebezpiecznymi związkami”³⁶³. Autorka przyjmuje, choć z pewną ostrożnością, narodziny nowoczesności z towarzyszącą jej technologią za punkt wyjścia do nakreślenia punktów węzłowych między historią postrzegania przeszłości a procesem zmian w zakresie percepcji rzeczywistości pod wpływem mediów. Podobną perspektywę, włączającą nowe nośniki pamięci do dyskusji o przeszłości, przyjmuje redaktor antologii *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, Bartosz Korzeniewski, pisząc:

„Nowe nośniki pamięci odciskają swe wyraźne piętno nie tylko na sposobach przekazywania treści z przeszłości, ale także na kształcie samej pamięci zbiorowej. Medium ikoniczne stwarza inne szanse, ale i zagrożenia w stosunku do form posługujących się w utrwalaniu przeszłości słowem czy rytuałem. [...] Wszakże nasza pamięć, pamięć indywidualna zachowuje wspomnienie przeszłości najczęściej w postaci obrazów. Przekaz obrazowy pozwala więc bardziej poruszyć, dotknąć głębszej, często nieświadomej warstwy pamięci”³⁶⁴.

Pojawienie się refleksji medioznawczej w polu zainteresowań pamięcią powoduje poddanie newralgicznych kwestii związanych z procesem konstruowania wyobrażeń oraz kryterium fałszu i prawdy bardziej uważnemu spojrzeniu. Barbara Szacka pisze:

„Pamięć zbiorowa posługuje się bowiem właściwym sobie kryterium prawdy, innym niż historia. Dla historii prawdziwa jest wiedza osiągnięta zgodnie z regułami postępowania badawczego uznawanego za poprawne naukowo. W pamięci zbiorowej natomiast za prawdziwą uznawana jest wiedza zgodna z aktualnymi odczuciami, sposobem wartościowania i postrzegania otaczającego świata”³⁶⁵.

Przekształcanie faktu historycznego pod wpływem percepcji grupowej, społecznej, związane jest, jak relacjonuje Szacka, z takimi działaniami jak m.in. pomijanie,

³⁶³ Magdalena Saryusz-Wolska, w: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, dz. cyt., s. 105.

³⁶⁴ Bartosz Korzeniewski, *Wprowadzenie. Przemiany pamięci społecznej z perspektywy teorii kultury – polskie i niemieckie przestrzenie pamięci*, w: *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, pr. zbior., red. Bartosz Korzeniewski, Poznań 2007, s. 10.

³⁶⁵ Barbara Szacka, dz. cyt., s. 29.

falszowanie, upiększanie. Wyodrębnianie pewnych fragmentów przeszłości, transformowanie ich z perspektywy teraźniejszości właściwe jest pracy pamięci zbiorowej, konstytuującej tożsamość grupy, opartej na mitach. Przypomina to postępowanie realizatora filmowego, który tworzy opowieść, opierając się na selekcji i konstruowaniu całości z fragmentów.

Pomimo różnych sprzeczności, film towarzyszy procesowi zmian kulturowych i wedle podsumowania Saryusz-Wolskiej „nie jest więc deformacją «prawdziwych» wyobrażeń o przeszłości, lecz swoistym «jądrem kondensacji», wokół którego zbiorowości mogą budować wspólną pamięć i własną narrację historyczną”³⁶⁶. Autorka, podobnie jak W.J.T. Mitchell, wskazuje na relacje między słowem a obrazem³⁶⁷ jako kluczowe, mające wielorakie konsekwencje w wypadku współczesnej sytuacji wizualnej i lokuje film w kontekście pamiętania, dzięki jego jednoczesnej obrazowości i tekstualności.

Saryusz-Wolska, kończąc swoją refleksję na temat związku filmu i pamięci, zwraca uwagę na w istocie nieustalony charakter tychże, a powszechne przekonanie o wpływie filmowego medium na pamięć zbiorową uznaje za wcale nie tak oczywiste i słuszne. Pewność i powszechność tego przekonania brać się może, jak sędzę, z obecnej dominacji obrazu audiowizualnego i wizualnego pochodzenia technologicznego w sferze kultury, ale bywa też utrwalane w koncepcjach dotyczących kolektywnego (a także indywidualnego) pamiętania, opierających się na ważnych relacjach między pamięcią a tekstami kultury obecnymi w społecznej świadomości, we wspólnotowym obiegu informacji.

Harald Welzer³⁶⁸ wskazuje na wykorzystywanie w relacjach wspomnieniowych dotyczących nazistowskiej przeszłości, wzorców, schematów narracyjnych, będących w publicznym obiegu kultury popularnej (kino) a dotyczących narracji na temat Holokaustu czy relacji z pola walki, co jest argumentem na rzecz tezy o związkach między filmem a pamięcią i o ich wzajemnym wpływie, może faktycznie nie opracowanym naukowo, lecz niewątpliwie – istniejącym:

³⁶⁶ Magdalena Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, dz. cyt., s. 109.

³⁶⁷ Zob. W.J.T. Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago 1995.

³⁶⁸ Zob. Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, «Opa war kein Nazi». *Nationalismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main (I wydanie 2002) 2005. Zob. fragmenty: Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, «Dziadek nie był nazistą». *Narodowy socjalizm i Holokaust w pamięci rodzinnej*, przeł. Paweł Masłowski, oraz Harald Welzer, *Materiał, z którego zbudowane są biografie*, przeł. Magdalena Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, dz. cyt.

„[...] sama recepcja wydarzenia, o którym później się opowiada, zależy od medialnych wzorców. Biograficzne narracje świadków historii kształtowane są wedle gotowych i dostępnych wzorców, zarówno na poziomie samego przeżycia, jak i relacji o nim. [...] Nie dziwi zatem fakt, że w wywiadach prowadzonych zarówno w obrębie *oral history*, jak i w narracjach telewizyjnych i archiwach gromadzących relacje świadków historii, odnajdujemy wyraźne ślady wzajemnego oddziaływania medialnego zalewu obrazów i indywidualnych obrazów przeszłości”³⁶⁹.

Bartosz Korzeniewski, omawiając tę niemiecką **transformację pamięci** wyodrębnioną przez Welzera, podsumowuje:

„Przedstawienia ikoniczne, zwłaszcza narracje filmowe, oferują tutaj wyjątkową szansę uzupełnienia luk w pamięci, pominięcia faktów niewygodnych lub stawiających przodków w rodzinie w niekorzystnym z punktu widzenia pamięci publicznej świetle”³⁷⁰.

Welzer poddaje namysłowi pamięć komunikacyjną, pokoleniową, która w ujęciu Assmannów byłaby pamięcią o charakterze krótkotrwałym. Korzeniewski nie przeciwstawia jej ostro pamięci wspólnotowej, kulturowej, bowiem filmowa perspektywa łączy obydwa rodzaje pamięci. Obraz filmowy odnoszący się do przeszłości związany jest z procesem pamiętania, może transformować zawartość pamięci, a jednocześnie komunikuje stan pamięci o tejże przeszłości. „Można zatem powiedzieć, iż obrazy filmowe dotyczące historii są w równej mierze świadectwem tego, jak wyglądała przeszłość, jak i świadectwem, jak widzi się ją w teraźniejszości”³⁷¹. Autor przywołuje również koncepcję „pamięci wynalezionej”, czy też „pamięci drugiego rzędu” Petera Reichela³⁷², pozwalającej ująć dzieło sztuki (w tym wypadku filmowej), wytwór artystyczny – w roli zbiorów wyobrażeń o przeszłości, zdolny oddziaływać mocniej niż tradycyjne świadectwa historii.

³⁶⁹ Harald Welzer, *Materiał, z którego zbudowane są biografie*, przeł. Magdalena Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, dz. cyt., s. 43.

³⁷⁰ Bartosz Korzeniewski, *Filmowe zapośredniczenia niemieckiej pamięci o II wojnie światowej*, w: *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, pr. zbior., red. tegoż, Poznań 2007, s. 206.

³⁷¹ Tamże, s. 218.

³⁷² Zob. tamże; oraz cyt.za: Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci. Przewartościowania w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego o przeszłości w Polsce po 1989 roku*, Poznań 2010, s. 62-63.

Susannah Radstone w artykule zatytułowanym *Cinema and memory*³⁷³ zwracając uwagę na metaforykę związaną z widzeniem pamięci jako kina i kina w funkcji pamięci, otwiera wiele perspektyw dla rozważań dotyczących filmu wobec polityki, wyobrażeń społecznych i pamięci zbiorowej. Autorka nawiązuje do teorii pamięci protetycznej (*prosthetic memory*) Alison Landsberg, która to teoria z jednej strony odnosi się do stechnicyzowanej współczesności i przemian percepcji, a z drugiej strony akcentuje wagę oraz znaczenie kultury popularnej w pracy wyobrażeń zbiorowych, przejmowania przez nie konstrukcji zaczerpniętych z kultury popularnej – swego rodzaju zastępowania sztucznym wyobrażeniem własnego doświadczenia.

Koncepcja pamięci protetycznej Landsberg akcentuje proces oddziaływania konstrukcji medialnych i tworzenia się szczególnego, bo zapośredniczonego doświadczenia przeszłości, włączania wydarzeń historycznych w obieg pamięci zbiorowej za pomocą mediów (nie tylko kina, ale także komiksów, wystaw i ekspozycji, itp.), wywołujących emocje, zakładających utożsamienie się, a co za tym idzie przeżywanie i wyrobienie własnego poglądu, przyjęcia postawy wobec wydarzenia czy danej kwestii. Ta forma pamięci akcentuje też proces **medialnego rozpowszechniania i udostępniania wspomnień**, które już nie są jednostkowe, ale powszechnie znane – tak dzieje się nie tylko w wypadku doświadczenia Holokaustu, lecz także dotyczy to ofiar muru. Wspomnienia i pamięć ofiar w obrębie filmu fabularnego i dokumentalnego stają się elementem pamięci publicznej, podlegającym oglądaniu, przeżywaniu, interpretowaniu:

„Ta nowa forma pamięci, którą nazywam *protetyczną* pojawia się na styku [interface – MB] między jednostką a historyczną narracją o przeszłości w kontekście doświadczenia, jakim jest na przykład kino czy muzeum. [...] W procesie, który opisuję, jednostka nie tylko rozumie opowieść historyczną ale odbiera ją także na poziomie bardziej wewnętrznym, pamięciowym, wydarzenie, którego osobiście nie doświadczyła”³⁷⁴.

³⁷³ Susannah Radstone, *Cinema and memory*, w: *Memory: histories, theories, debates*, red. Susannah Radstone, Bill Schwarz, New York 2010. Zob. też: Susannah Radstone, *Kino/pamięć/historia*, przeł. Justyna Jaworska, w: *Film i historia. Antologia*, dz. cyt.

³⁷⁴ Alison Landsberg, *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*, New York 2004, s. 2, oraz recenzja książki, na: portal „Historia i Media”, publ. 30.09.2010: Marcin Wilkowski, *Alison Landsberg o pamięci protetycznej*, <http://historiaimedia.org/2010/09/30/alison-landsberg-o-pamieci-protetycznej>, 23.08.2012.

Obrazy przeszłości przedstawiane w filmach, wyświetlane na ekranach w przestrzeni miejskiej Berlina (i na ekranach telewizyjnych), składają się na wizualnie zapośredniczone doświadczenie, którego obecność w kinie o murze sygnalizowana jest w obrębie świata przedstawionego filmów. Tak jak to opisywałam w pierwszej części pracy – bohaterowie filmów fabularnych i dokumentalnych doświadczają wydarzeń roku 1989 w wielu wypadkach za pośrednictwem telewizji, konfrontując doświadczenie własne z zapisem telewizyjnym oraz przyjmują zapis telewizyjny jako własny. Dochodzi do ciekawego zespolenia wizualnego wyobrażenia o pamięci jednostkowej oraz rodzinnej z obrazami medialnymi w kontekście problematyzacji pamięci w ramach medialnego przedstawienia. Czynność oglądania telewizji, telewizyjna dramaturgia wydarzenia telewizyjnego spleta się z indywidualnymi wspomnieniami, tak jakby inne wrażenia, emocje i okoliczności listopadowego wieczoru 1989 roku nie istniały.

Medialność wydarzeń związanych z murem – jego powstaniem, okresem podziału oraz upadkiem – udatnie wpisuje się w kolektywny wymiar pamięci w funkcji tożsamościowej, gdzie takie elementy jak – emocjonalny wymiar wspólnej przeszłości, wzory zachowań i symbole postaw oraz znaki identyfikacyjne w postaci czytelnych dla grupy symboli³⁷⁵ – ulegają w wymiarze filmowym uwypukleniu i wzmocnieniu. Wspominana w części pierwszej pracy obecność kamer telewizyjnych oraz natychmiastowa rejestracja wydarzenia filmowego wspomagają walory dokumentalne w rozumieniu niefikcyjności, pełnią rolę uwiarygodniającą, a jednocześnie wpisują wydarzenie historyczne w porządek medialnego przetworzenia i widowiskowości.

Medializacja pamięci sama staje się tematem filmowym, a użycie konwencji opartych na wspomnianiu oraz wykorzystywanie nawiązań do audiowizualnego archiwum kultury jest ważnym motywem filmów o murze, choć nie tylko filmów. Głos młodych ludzi po zjednoczeniu Niemiec jest dobrze widoczny w literaturze, a obraz Niemieckiej Republiki Demokratycznej prezentowany w filmach bywa adaptowanym obrazem literackim. Niech za przykład posłuży sylwetka urodzonego w 1965 roku Thomasa Brussiga, autora *Helden wie wir* i *Słonecznej Alei*. O ile jednak jego, Ingo Schulza czy Davida Ensikata można uznać za ludzi w zasadzie dojrzałych wiekiem, to w roku 2002 ukazała się książka autorki, urodzonej w roku 1976, Jany Hensel zatytułowana *Zonenkinder*

³⁷⁵ Barbara Szacka, dz. cyt.

(tytuł bywa przekładany jako *Dzieci ze strefy*). Susanne Fritsche (rocznik 1979) wspomina – nie jak wymienieni wyżej autorzy – lata młodości – lecz dzieciństwo. Jej książka *Die Mauer ist gefallen. Eine kleine Geschichte der DDR*³⁷⁶, to rodzaj pamiętnika i jednocześnie kolaż szkolnych rysunków, zapisków, plakatów, znaków ikonicznych przeszłości NRD oraz zdjęć – również przedstawiających samą autorkę. Ten, jak ujmuję „głos młodych”, to przykład tendencji autobiograficznej, w której przeszłość zostaje poddana czynności rekonstruowania na podstawie pamiętanego doświadczenia, interpretacji na bazie wspomnień. Co więcej, młody bohater *Good Bye, Lenin!* odtwarza NRD we własnym domu na podstawie „pamiętanego”, stąd jego pomysły nawiązują do chwil spędzanych z rodziną, do smaków i przedmiotów dzieciństwa, takich jakie pamięta.

Użycie **konwencji autobiograficznej**, relacji z perspektywy czasu podkreśla dystans i bywa bardzo przekonujące, stanowi przykład gotowego wzorca opowiadania przejmowanego przez kino. Autobiografizm autentyczny³⁷⁷ lub konwencjonalny wykorzystywany bywa w filmowej narracji. Ma to miejsce choćby w wypadku filmów: *Słoneczna Aleja*, *Good Bye, Lenin!* czy wspomnianych wcześniej *Helden wie wir* oraz *Aus Liebe zum Volk*.

Oprócz konwencji wspominania i narracji zza kadru, filmy o murze nawiązują do archiwum pamięci kulturowej utrwalanej za pomocą różnych mediów, do nośników obrazów-symboli a także samych symboli wizualnych – ikon, reprezentujących wydarzenia przeszłe, co sygnalizowane jest w warstwie wizualnej filmu, nierzadko już w ramach sekwencji otwierającej. Przy tym, co istotne – odniesienia do pamięci zbiorowej i pamięci jednostkowej przeplatają się, a narracja często akcentuje to splątanie poprzez zestawianie obrazów o charakterze prywatnym, indywidualnym z materiałem powszechnie rozpoznawalnym, pozwalającym na identyfikację akcji w konkretnym wymiarze czasowym. Doświadczenie osobiste wkracza w sferę doświadczenia wspólnotowego, co można interpretować jako perspektywę na przeszłość konstruowaną z szeregu osobnych, choć wspólnych relacji. Wymiar tożsamościowy zostaje poddany refleksji w wymiarze filmowego obrazowania, konwencji i użycia środków filmowego wyrazu.

³⁷⁶ Susanne Fritsche, *Die Mauer ist gefallen. Eine kleine Geschichte der DDR*, München 2004.

³⁷⁷ Zob. stronę historyka, Dany Schieck. Autorka zbiera wspomnienia osób pragnących podzielić się pamiątkami, przeżyciami związanymi z NRD: <http://www.ddr-zeitzeugen.de/index.html>, 27.08.2012.

Pod Czerwoną Kakadu rozpoczyna się od ujęć przedstawiających Jurija Gagarina. W filmie tym wiosna roku 1961 określona zostaje przez obrazy przedstawiające lot radzieckiego kosmonauty w kosmos i komunikaty radiowe o tym wydarzeniu. W *Good Bye, Lenin!* zastosowano podobny zabieg. Ujęcia stylizowane na rodzinne przeplatane są w filmie z fotografiami Berlina z charakterystycznymi miejscami, jak na przykład zegar Urania na Alexanderplatz. Rodzinna przeszłość zespolona zostaje z przeszłością miasta i kraju – film zrównuje i multiplikuje wzory pamiętania.



Il. 21 Wspomnienia z NRD – film *Good Bye, Lenin!*

Pamięć pokoleniowa utrwalana (konstruowana) w literaturze młodego pokolenia wobec roku 1989, obrazy powielane w filmach, konwencja filmowego opowiadania – wszystko to stanowi wzmacniające się wzory doświadczania przeszłości czerpane z audiowizualnego arsenału środków i nośników treści. Podobny zabieg znajdziemy w filmie dokumentalnym opowiadającym o historii liniowca MS *Völkerfreundschaft* w reżyserii Ulrike Knorr³⁷⁸. Dokument *MS Völkerfreundschaft* (2005) poprzetykany jest wypowiedziami pasażerów, członków załogi i opiera się właściwie w całości na zdjęciach pochodzących ze zbiorów prywatnych, z archiwum statku. Wizualne odtworzenie ostatniej podróży morskiej na trasie z NRD do Leningradu odbywa się z wykorzystaniem materiałów archiwalnych różnego pochodzenia i meldunków dziennika pokładowego – pamięć spotyka historię, albo jak pisze Nora – pamięci już nie ma, są tylko czyjeś historie.

Koncepcje związane z pracą pamięci wskazują właśnie na film jako na źródło formuł i konwencji pamiętania oraz na źródło materiału podlegającego pamiętaniu, jako poddanemu procesowi modelowania wiedzy o przeszłości. Uznanie filmu za metaforę pamięci motywowane jest jego podobieństwem (zarówno w zakresie rejestracji jak i projekcji) do ludzkiego aparatu percepcyjnego.

Filmem, najbardziej bodaj **problematyzującym pamięć** jednocześnie na kilku poziomach znaczeniowych, czyli – w kontekście aparatu percepcyjnego, medium i technologii wspomagającej pamiętanie, metafor pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz Berlina i muru berlińskiego jest *Memory of Berlin*³⁷⁹ (1998) w reżyserii Johna Burgana. Film ten jest rodzajem kolażu, wizualnego eseju o doświadczaniu pamięci oraz uzależnieniu od wizualnego archiwum. Reżyser wykorzystuje telewizyjne i filmowe obrazy muru berlińskiego do stworzenia opowieści, w której łączy pamięć i historię jednostki (własną – autobiograficzną) z kontekstem miasta Berlina, które jest przecież „miastem z pamięcią”. Historia państwa zderzona zostaje z historią jednostki, historyczna kronika z wizualnym dziennikiem intymnym. Film wpisuje się w nurt dokumentów korzystających z

³⁷⁸ *MS Völkerfreundschaft*, reż. Ulrike Knorr, Ma.Ja.De Filmproduktion, koprodukcja Cobra Films (Bruksela, Belgia), 2005.

³⁷⁹ *Memory of Berlin*, reż. John Burgan, produkcja ö-Film, Frank Löprich & Katrin Schlösser, we współpracy z Filminstitut der Hochschule der Künste Berlin, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1998. Tytuł filmu można przełożyć jako *Pamięć o Berlinie* jak i *Pamięć Berlina*. Zob. o filmie: Barbara Schweizerhof, *Kurioses aus den Archiven. Geschichte und Eigensinn: Eine Reihe zum Verschwinden der Berliner Mauer im ZDF*, na: <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/kurioses-aus-den-archiven>, 04.08.2012. Film prezentowany był na festiwalach. W latach 1998 i 2001 wyświetlany był przez telewizję ZDF/ARTE.

archiwaliów prywatnych w tworzeniu narracji o współczesnej historii i jednostkowej tożsamości (Jacka Skalskiego *Portret własny*³⁸⁰, eksperymentalne filmy dokumentalne Alana Berlinera).

Burgan rozpoczyna swój dokument od wydarzeń listopada roku 1989, w kadrze pojawia się archiwalny materiał telewizyjny przedstawiający rozkrzyczany tłum, wdrapujący się na mur, stojący na nim w światłach reflektorów. To chwila, która w narracji otwiera okno do przeszłości, aktywuje wewnętrzny ekran pamięci. Narrator zaczyna wspominać, konstruować narrację, próbując połączyć przeszłość i teraźniejszość. Upadek muru został przedstawiony jako punkt startowy opowieści, detonator, uruchamiający proces wspominania, konstruowania narracji, jak zaprezentowane to zostanie w filmie – w dużej mierze z fragmentów. Telewizyjny wstrząs prowadzić będzie jednak w stronę filmu w wielu wymiarach. Jest dla narratora jak piętno – praca zawodowa, życie prywatne, tożsamość – opierają się na wizualnym doświadczeniu. Film Burgana jest eksperymentalnym dokumentalnym esejem o poszukiwaniu własnej tożsamości, to podróż przez fragmenty wspomnień.



II. 22 „Zdobywanie” muru, listopad 1989 – film *Memory of Berlin*, reż. John Burgan (1998)

³⁸⁰ Zob. *Portret własny*, reż. Jacek Skalski, Studio Filmowe im. K. Irzykowskiego, 1987.



Il. 23 „... a potem, wspomnienie – Berlin, lato 1967 roku”. Kadr z *Memory of Berlin*



Il. 24 Zobaczyć przeszłość. Kadr z *Memory of Berlin*

Motyw szturmowania muru dokonywanego przez mieszkańców Berlina powracał będzie w filmie wielokrotnie wraz z monochromatycznymi archiwalnymi ujęciami prezentującymi wznoszenie granicy, rozpinanie kolczastego drutu i zamurowywanie okien w przylegających do granicy budynkach. Reżyser posługuje się tymi obrazami jak znakami. W materiale wizualnym można wyróżnić trzy typy obrazowania: ujęcia proweniencji telewizyjnej o charakterze dokumentalnym i kroniki filmowe; materiał nakręcony

współcześnie (Berlin z czasu realizacji filmu) oraz amatorskie zdjęcia filmowe i fotograficzne z rodzinnego archiwum autora (podróż z okresu dzieciństwa z przybranymi rodzicami i siostrą do Berlina, zarejestrowana amatorską kamerą).

Prywatne archiwa stwarzają iluzję autentyczności i intymności, a przy tym mogą służyć jako metakomentarz na temat świata uzależnionego od obrazów i technologicznej rejestracji rzeczywistości oraz – co może ważniejsze – wskazują na możliwości jej przekształcania i manipulacji. Fragmenty kronik filmowych ulegają przekształceniom w strukturze filmu: są odtwarzane wielokrotnie w zmienionej konfiguracji względem siebie, odtwarzane wstecz, w przyspieszonym i w zwolnionym tempie. Obrazy wznoszenia muru symbolizują rozdzielenie z biologicznymi rodzicami filmowego narratora – reżysera. Z kolei idea spotkania syna z biologiczną matką i moment podjęcia próby rekonstrukcji własnej tożsamości – wzmocnione są i oznaczone przez obrazy przekraczania granicy i obalania muru. Burgan traktuje obrazy z archiwum niemieckiej historii w podobny sposób, co własne prywatne wizualne zbiory. Służą mu, dosłownie **zastępując brakujące wspomnienia**, a nawet występując w roli ekwiwalentów odczuć i emocji.

Filmowy esej o podzielonym Berlinie Burgana jest opowieścią o podzielonej tożsamości. Jednostkowa przeszłość rzutowana zostaje na wydarzenia z historii Berlina i Niemiec – przeszłość bohatera filmu, jak i przeszłość miasta musi zostać skonstruowana. Słowo-klucz do całej opowieści o nieznanym i podwójnej tożsamości: „Doppelgänger”, które słyszymy w filmie, przypomina o kinie opartym na pracy pamięci, jest jak słowo „Różyczka”, które otwiera wrota do „pamięci-świata”³⁸¹. Figura Doppelgängera wykorzystywana bywa w praktyce artystycznej jako znak tożsamy ze stratą i śmiercią³⁸². To słowo oznaczające sobowtóra stosowane jest także na określenie brata bliźniaka o nierzadko złej, prześladowczej naturze. Narrator, autor filmu, przekłada niemieckie słowo na język angielski, w którym zyskuje ono swój odpowiednik: „ghostly double”, czyli: „upiornie podwójny”.

³⁸¹ Inspiracją jest dla mnie następujący cytat: *W ten sposób kino może być interpretowane jako swoista maszyna czasu, która pozwala dotrzeć do pamięci-świata*. Cyt. za: Małgorzata Jakubowska, *Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina)*, w: Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 341. Zob. też Małgorzata Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003.

³⁸² Zob. Beata Piątek o powieściach Kazuo Ishiguro i literackich sposobach opowiadania o traumie, w: tejże, *Tekst jako trauma – Pejzaż w kolorze sepii Kazuo Ishiguro*, w: *Trauma, pamięć, wyobraźnia*, red. Zofia Podnieśńska, Józef Wróbel, dz. cyt.

Sobowtór jest tu figurą, która również symbolizuje to, co wyparte, a co powraca w formie widma. To nie tylko tożsamość filmowego bohatera jest upiornie podwójna, naznaczona stratą, rozbita, to przede wszystkim niemiecka przeszłość jest taka, w taki sposób bywa obrazowana, **medialnie rekonstruowana**. Widmo jako figura retoryczna pamięci wydaje się wpisana na stałe w filmy o Berlinie, powraca również w kontekście technologiczno-ontologicznym, jako widmo projekcyjne.

W jednej ze scen filmu Burgana materiały filmowe z dzieciństwa określone zostają w komentarzu zza kadru jako „przyszłe wspomnienia” („future memories”)³⁸³. Nie bez przyczyny. Albumom z fotografiami, rodzinnym filmom nie nadaje się znaczeń w kontekście przeszłości, one nastawione są na przyszłość – to projekcja (odtworzenie materiału amatorskiego jest projekcją w filmie w dosłownym kinematograficznym sensie) przyszłości, szczęśliwej, przewidywalnej, spełnionej – którą co ważne – można zaprezentować publicznie. Na domowych, amatorskich filmach jesteśmy tacy, jakimi chcemy się widzieć, nagrania podlegają rewizji, są konstruowane jako reprezentacje, wyobrażenia. W kontekście niemieckiej historii przywoływanej razem z ujęciami rodzinnymi, kręconymi amatorską kamerą, wydaje się to szczególnie interesujące³⁸⁴, tak jakby niemiecka przeszłość współtworzyła nową biografię – materiały audiowizualne nie tylko pomagają w pracy pamięci, indywidualnej, pokoleniowej, zbiorowej – na mocy filmowej metafory film unifikuje obrazy pochodzące ze wspomnień i obrazy, które służą za podstawę identyfikacji zdarzeń z przeszłości, to, indywidualne i to, co wspólnotowe.

Dokument Johna Burgana można też interpretować jako próbę filmowej konstrukcji pracy pamięci tak na poziomie znaczeniowym, jak i na poziomie medium, co pozwala odczytywać film w ścisłym związku z dyskursem filozofii kina i pamięci. Dzięki takiej interpretacji *Memory of Berlin* staje się również dokumentalnym esejem o charakterze autotematycznym, poddającym obserwacji mechanizm kina jako archiwum pamięci, kina

³⁸³ Problematykę amatorskich nagrań rodzinnych w kontekście kultury audiowizualnej podejmuje José van Dijck w artykule o znaczącym tytule: *Future memories. The construction of cinematic hindsight*, „Theory, Culture and Society. Explorations in critical social science”, tom 25, nr 3/2008.

³⁸⁴ To, co może wydać się ciekawe w tym kontekście, to fakt, że reżyser szuka w Berlinie śladów nazistowskiej przeszłości, powraca też do wizyty szacha Iranu. Zarejestrowane wydarzenia z roku 1989 mają zatem również swój cień, swego złowrogięgo brata bliźniaka. Wizja niemieckiej historii spleciona jest z historią osobistą (a może wręcz historia Niemiec konstruuje swoją nową biografię). Opowieść rozpoczyna się od prezentacji telewizyjnych ujęć wydarzeń jesieni 1989, upadku muru berlińskiego, ale to nie jest jeszcze historia właściwa, tę należy dopiero zrekonstruować z fragmentów ocalonych od wymazania.

jako „obrazu-wspomnienia”³⁸⁵. Warto przypomnieć tu sekwencję pod koniec filmu, groteskowy audiowizualny balet materiałów archiwalnych, gdy nagle ruch filmowej kliszy zostaje odtworzony w przeciwnym kierunku. Filmowe wspomnienia, montaż równoległy zdarzeń zyskuje nagle swoje dopełnienie jako wyobrażenie obszarów pamięci, równoległych światów, współistniejących, wchodzących ze sobą w relacje. To wgląd w świadomość, która określa punkty upływu czasu, przesuwając je jak na gigantycznym suwaku.

Jak pisze Małgorzata Jakubowska: „Współcześnie kultura audiowizualna przy pomocy ekranów i dzięki ich rozpowszechnieniu (w życiu prywatnym i zawodowym) całkowicie ujednoliciła fantazmaty i marzenia”³⁸⁶. Metafora kina i filmu podobnego aparatowi percepcji jak i dziedzictwo Henri Bergsona dyskutowane są przez Gillesa Deleuze’a, jego teoria kina ściera się z propozycjami autora *Materii i pamięci*, umieszczając status kina między rozważaniem o materii a refleksją nad czasem. W propozycji Deleuze’a kino stać się może częścią percepcji zbiorowej w takim sensie, że prowadzi w stronę szczególnych wspólnot doświadczania. Dodatkowo refleksja o przeszłości i pamięci zyskuje dopełnienie poprzez przesunięcie akcentu z aspektu treściowego, fabularnego w stronę estetyki filmów, użytych środków stylistycznych. Towarzyszy temu wyraźne odniesienie do sfery materialnej, fizycznej **obecności bądź braku** przedmiotów i miejsc, wszelkich artefaktów z przeszłością związanych – tak w filmach o murze, jak i sferze zjawisk, tekstów kultury dotyczących muru berlińskiego, kwestii podziału i zjednoczenia.

Mur berliński jako szczególny przypadek budowli, tym razem pojawia się nie w roli scenograficznej, czy w ramach topograficznych kontekstów, lecz w podwójnej funkcji medium pamięci i historii – jako ślad, istotny element krajobrazu pamięci (nawet, jeśli nieobecny) oraz jako ruina, świadectwo czasu minionego w ramach opowieści historycznej. Obrazy, forma fotograficznego lub filmowego wyobrażenia służą refleksji nad murem berlińskim w tych dwu wymiarach, uzupełniając je również w aspekcie technologii, uobecniającej minione w sensie niemal fizycznego, zmysłowego kontaktu.

³⁸⁵ Cyt. za: Małgorzata Jakubowska, *Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina)*, w: Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, dz. cyt., s. 341.

³⁸⁶ Małgorzata Jakubowska, *Automat psychiczny i duchowy na tle współczesnej audiowizualnej kultury. Próba interpretacji wybranych wątków z teorii kina Gillesa Deleuze’a*, „Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej”, Tom XXVI, Studia z filozofii filmu, red. Andrzej Zalewski, Kraków 2000, s. 162.

Rozdział 8

Medium pamięci, medium historii

Mur berliński poprzez swoją fizyczność, topograficzną dosłowność jest rodzajem znaku uobecniającego przeszłość, prowokując doświadczenie przeszłości – w kontekście pamięci zbiorowej konkretyzowanej obrazowo, a także w odniesieniu do przeszłości poznawanej przez źródła i materialny konkret. W takim ujęciu wydaje się podobny medium przenoszącym znaczenia w perspektywie badania przeszłości a pojęciem, które spajałoby, pośredniczyło między tymi sferami rozumienia – wyobrażeń społecznych i materialnych artefaktów – jest wspomniane już wcześniej pojęcie śladu. Czytelne jest ono tak z perspektywy historyka, jak i badacza wyobrażeń o przeszłości przeżywanej, czyli wspólnotowej pamięci; to pojęcie istotne także w świetle obrazowości.

Mur berliński pełni **rolę medium** w funkcji **pośredniczenia**, odsyłania w stronę przeszłości. Uobecnienie przeszłości, którego dokonuje mur za sprawą filmowych reprezentacji, znajdowałoby swoje dopełnienie w refleksji nad medium według W.J.T. Mitchella:

„Medium po prostu jest *środkiem*, jest pomiędzy jak pośrednik, przestrzeń, ścieżka i kurier, który łączy dwie strony: nadawcę i odbiorcę, autora i czytelnika, artystę i widza oraz (w sensie medium spirytystycznego) ten świat z tamtym. [...] Medium nie znajduje się *pomiędzy* nadawcą a odbiorcą, ono zawiera ich w sobie i stwarza.”³⁸⁷.

Mur, od początku swego zaistnienia w miejskiej przestrzeni Berlina, funkcjonował w kontekście komunikacyjnym. Stwarzał terytorium relacji, napięcia i agitacji – urządzenia nagłaśniające montowane w obrębie umocnień po stronie wschodniej, emitujące komunikaty lub muzykę marszową, platformy widokowe po stronie zachodniej udostępniające widok na wschodnią stronę granicy turystycznemu spojrzeniu, pojawiają się w *Obietnicy* Margarethe von Trotta czy wspomnianej wielokrotnie już *Słonecznej Alei*.

³⁸⁷ W.J.T. Mitchell, *What do pictures want?: The lives and loves of images*, Chicago 2005, s. 204.

Reżyserce *Obietnicy* udało się stworzyć ciekawą scenę, wykorzystującą motywy zaczerpnięte z fotografii i materiałów dokumentalnych. Dla przypomnienia, akcja tego filmu dzieje się w Berlinie w latach sześćdziesiątych XX wieku, w kadrze mamy widok na mur berliński, jeszcze w tym czasie nie wysoki, lecz już wyposażony w wieżyczkę strażniczą, drut kolczasty i zapory przeciwczołgowe. W pasie granicznym po wschodniej stronie porusza się samochód ze sprzętem nagłaśniającym, odtwarzający komunikaty skierowane w stronę RFN. W tej samej chwili, ze strony zachodniej podjeżdża podobny samochód, również wyposażony w megafony i głośno obwieszcza swoje komunikaty. Samochody stoją po przeciwnych stronach muru, walcząc na komunikaty, starając się przekrzyknąć przeciwnika (narrator dokumentu *Flucht in die Freiheit* podsumował rzecz dosłownie: „Rozpoczyna się walka propagandowa”). Na drugim planie, po zachodniej stronie, w tej kakofonii sloganów dwaj mężczyźni rozstawiają drewnianą drabinę. Jeden z nich wchodzi na nią i macha w kierunku kamienicy po wschodniej stronie, gdzie otwiera się okno i ukazują się w nim dwie kobiety, które również machają. Te spojrzenia i gesty porozumienia obserwowane są przez strażników muru w wieżyczce. Sytuacja podziału w filmie konstruowana jest na podstawie paradoksalnie komunikacyjnego charakteru muru.



II. 25 *Obietnica*, reż. Margarethe von Trotta (1993/1994)

Obecność muru prowadzi nie tylko w stronę propagandowego napięcia między stronami i jego przeniesienia na filmowy ekran, lecz także (tak jak jest to akcentowane w *Słonecznej Alei*) w scenach, w których obywatele NRD występują w roli obiektów

obserwacji. Za pomocą muru zaprezentowany zostaje kontekst społeczny, nierówność, którą mur sugeruje, a która też wyrażona zostaje w szeregu metafor. Peter Schneider w powieści *Der Mauerspringer* pisze:

„Widok na Wschód skurczył się do widoku umocnień i w końcu do rodzaju grupowej terapii: dla Niemców na Zachodzie mur stał się lustrem, które mówiło im, dzień po dniu, kto jest najpiękniejszy na świecie. Nawet, jeśli życie za strefą śmierci wkrótce obchodziło jedynie gołębie i koty”³⁸⁸.

Ten widok to spojrzenie kierowane na mur, a także – nawiązując do filmowej adaptacji powieści – spojrzenie ponad murem i z pozycji muru. Na tę grę spojrzeń zwraca uwagę Sunil Manghani³⁸⁹, gdy na podstawie dokumentów kartograficznych miasta pisze o przedziwnym, by tak ująć – nie(do)widzeniu, które implikuje mur, o grze ukrywania i eksponowania, którą wyzwala

„[...] Oficjalna mapa Berlina Zachodniego równocześnie pomija obecność muru, choć w inny sposób. Obie strony miasta są opisane z tą samą szczegółowością, która jest taką samą fikcją jak w wypadku ernerdowskiego «wymazania» strony zachodniej, bowiem mapa prezentuje jedynie te budynki i przestrzeń miejską jaka istniała przed II wojną światową [...]”³⁹⁰.

Mur po stronie zachodniej przed rokiem 1989 był przestrzenią graffiti, prowokował reakcję, wchłonięty przez miasto, otwarcie manifestował się w miejskiej przestrzeni. Po stronie wschodniej mur właściwie oficjalnie nie istniał (przypomnijmy: istniała granica ochronna) i na mapach wydawanych w NRD jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku Berlin Zachodni przedstawiony był w formie pustego miejsca³⁹¹.

Inny aspekt berlińskiej granicy w roli medium, przenoszony do filmu to mur, który staje się tablicą, ścianą eksponującą hasła i transparenty – mur berliński jest **medium podatnym na tekst**, zostaje wpisany w kontekst ekspresyjny, wyrażania, komunikowania za sprawą napisów. Robert Darnton w swoim dzienniku berlińskim wspomina o murze,

³⁸⁸ Fragment podaję za dostępnym mi tłumaczeniem angielskim. Peter Schneider, *The Wall Jumper*, transl. Leigh Hafrey, London 2005, s. 12. Wydanie niemieckie ukazało się w roku 1982. Warto może nadmienić, że pisarz był współautorem scenariusza filmu von Trotty.

³⁸⁹ Autor powołuje się m.in. na: Polly Feversham i Leo Schmidta, *Die Berliner Mauer heute: Denkmalwert und Umgang*, Berlin 1999; zob. Sunil Manghani, *Image critique & the Fall of the Berlin Wall*, dz. cyt.

³⁹⁰ Tamże, s. 132.

³⁹¹ Na podstawie: Sunil Manghani, *Image critique & the Fall of the Berlin Wall*, dz. cyt.

który przeistoczył się w galerię i dzieło sztuki jednocześnie – East Side Gallery³⁹². Mur pokryty tekstem, malunkami po stronie RFN wykorzystuje von Trotta, traktując napisy jako rozwiązanie narracyjne, informujące o czasie akcji filmu *Obietnica*. Rok 1989 zaanonsowany zostaje kadrem niemalże wypełnionym napisami i rysunkami na murze właśnie, bowiem napisów z biegiem czasu przybywa. Architektura w Berlinie coś nieustannie komunikuje a miasto wedle słów Stefana Wolle przypomina „palimpsest”³⁹³. To słowo-klucz, które uwrażliwia na warstwowość, materialność, również wizualnego doświadczenia. Nowe napisy, szyldy przykrywają stare mury, lecz stare ślady wciąż można dostrzec spod warstw farby, są jak pamięć o przeszłości – dynamiczna, ulegająca transformacjom.

W pracach fotografików z NRD, jak na przykład u Haralda Hauswalda, otwiera się widok na świat po dawnej wschodniej stronie, zniesienie granicy powoduje jakby odkrycie świata za murem. Współzałożyciel agencji fotograficznej *Ostkreuz*, w duecie z Lutzem Rathenow – autorem tekstu, prezentuje w *Ost-Berlin. Leben vor dem Mauerfall*³⁹⁴ swoje spojrzenie na Berlin, stolicę NRD. Album jest kontynuacją, uzupełnionym zbiorem zdjęć z lat osiemdziesiątych³⁹⁵. Jak pisze Lutz Rathenow we wstępie do albumu:

„NRD zniknęło z mapy w roku 1990 roku: poprzez to, że tak wiele jej obywateli uciekło na Zachód, poprzez demonstracje przeciw jej systemowi politycznemu i ruch opozycyjny, który domagał się demokracji i poprzez otwarcie muru 9 listopada 1989 roku. Ale nic tak naprawdę nie znika. Przeszłość wywiera dalej wpływ na teraźniejszość [...]. Wiele z berlińskiej mentalności przedwojennej przetrwało nietknięte w większym stopniu we wschodniej części miasta i żyje dalej za polityczną fasadą: dzieci, outsiderzy, dziwni ludzie zaludniają tę książkę tak jak policjanci i funkcjonariusze tajnych służb. Paralele między zdjęciami a

³⁹² O East Side Gallery wspomina w tekście dotyczącym miejskich przestrzeni po roku 1989 Agata Lisak, zob. teŹe, *Disposable and usable pasts in Central European cities*, „Culture Unbound. Journal of current cultural research”, Linköping University Press, nr 1/2009; zob. wersja elektroniczna: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v1/a25/cu09v1a25.pdf>, 12.08.2012.

³⁹³ Stefan Wolle, *Menschen vor dem Zug. Zwischen Tränenpalast und «Gioia di vivere»: Der Berliner Bahnhof Friedrichstraße als imaginäres Museum der Erinnerungen*, publikacja 11.08.01, na: <http://www.welt.de/print-welt/article467136/Menschen-vor-dem-Zug.html>, 07.02.2013. Zob. teŹe: Stefan Wolle, *Grenzerfahrungen. Der Bahnhof Friedrichstraße als imaginäres Museum der Erinnerungen*, w: *Mauerbau und Mauerfall*, red. Hans-Hermann Hertle, Konrad H. Jarausch, Christoph Kleßmann, Berlin 2002.

³⁹⁴ Harald Hauswald, Lutz Rathenow, *Ost-Berlin. Leben vor dem Mauerfall*, Berlin 2006 (trzecie wydanie).

³⁹⁵ Zdjęcia opublikowane w: Lutz Rathenow, Harald Hauswald, *Ostberlin. Die andere Seite einer Stadt in Texten und Bildern*, München 1987.

tekstem [w książkowym albumie – MB] nie mogą zatuszować różnicy – mur między dwiema połówkami miasta jest obecny tylko w tekście, bo fotografowanie go od wschodniej strony było zakazane”³⁹⁶.

Mur w roli medium pośredniczącego między stronami to sfera „pomiędzy”, wręcz stwarzająca przestrzeń i umożliwiającą zaistnienie widzenia obu stron granicy. Mur staje się za sprawą przedstawień wizualnych medium w sensie technologicznym oraz uprzedmiotowionym **widzeniem**. Na przełomie lat 1989 i 1990 fotografik Marcus Kaiser zamontował w szczelinie muru berlińskiego aparat do fotografii otworkowej³⁹⁷. Fotografia otworkowa jest techniką fotograficzną bezobiektywową, w której na umieszczony w skonstruowanej na zasadzie kamery obskury kamerze materiał światłoczuły pada światło poprzez otwór umieszczony na prostopadłej do niego ścianie. W wyniku naświetlenia powstaje obraz.

Kaiser umieścił swoją kamerę we wnętrzu muru, korzystając z gotowych, wybitych w nim otworów. Camera obscura skierowana została raz na wschodnią stronę miasta, raz na stronę zachodnią. Autor fotograficznego projektu *Mauerblicke/Wall views* nie unikał winietowania uzyskanego przez nieregularne otwory w murze (częste w fotografii otworkowej elementy są tutaj integralną częścią zdjęć, wręcz eksponowaną), a długie czasy naświetlania powodowały, że poruszające się w przestrzeni obejmowanej przez kąt widzenia otworkowej kamery obiekty nie pojawiły się na negatywie, bądź już, jeśli się pojawiły, przypominały duchy, niematerialne zjawy. Odwołując się do spirytystycznego kontekstu słowa medium można by powiedzieć, że Kaiserowi udało się uchwycić ducha szczególnego roku 1989. Ten rok, który usunął mur graniczny, jakby zatrzymał czas lub – może lepiej – doprowadził do spotkania dwóch czasowych płaszczyzn: przeszłości i przyszłości.

³⁹⁶ Lutz Rathenow, w: Harald Hauswald, Lutz Rathenow, *Ost-Berlin. Leben vor dem Mauerfall*, dz. cyt., s. 5-6.

³⁹⁷ Fotografie, które są efektem projektu można obejrzeć w internecie, zob. <http://www.marcus-kaiser.de/arbeiten/mauer.htm>, 8.02.2013. Dostępne jest również albumowe wydanie fotografii wykonanych *kamerą muru* (katalog).



II. 26 Marcus Kaiser montuje kamerę otworkową w ścianie muru berlińskiego. Projekt *Mauerblicke / Wall Views*, 1990



II. 27 Marcus Kaiser – obraz murem podzielony. *Mauerblicke / Wall Views* #2 (*Ost-West / east-west*)

Spotkanie dwóch stron muru w chwili zniesienia granicy opisała Berdahl, wyraźnie przyjmując perspektywę wspomnienia, z którą mur jest związany – jako szczególny obiekt topograficzny i symboliczny:

„Dla przybyszy z Zachodu wyprawa na Wschód była często nostalgiczną podróżą do przeszłości: «To przypomina mi moje dzieciństwo», «Nie widziałem czegoś takiego od trzydziestu lat» lub «Popatrz! Pamiętasz to?» - były częstymi uwagami Niemców z RFN. Dla Niemców z NRD przekroczenie granicy na Zachód, było podobne do podróży w przyszłość. [...] Zachód był wielkim gabinetem osobliwości”³⁹⁸.

Mur staje się w wypadku fotograficznego przedsięwzięcia Kaisera narzędziem, technologiczną przestrzenią reprodukcji, przylega do powierzchni negatywu – ten światłoczuły materiał zdaje się być jego przedłużeniem, uzupełniać luki i dziury. Gra pomiędzy murem berlińskim, obiektem architektonicznym, a obrazami, które wytworzone zostały z pomocą otworkowej techniki jest bardzo ciekawa, bowiem kamera otworkowa, niewymagająca ani oka, ani soczewek, wydaje się kwintesencją bezosobowego spojrzenia, czystą relacją między światłem a przedmiotem. Fotografie prezentowane są parami, prezentując widok uzyskany jednocześnie z obu stron muru – to „dyptyki”³⁹⁹.

Materiał światłoczuły w kamerze otworkowej muru berlińskiego wystawiony na działanie czasu utrwała niepowtarzalny **ślad światła, punkt zetknięcia** się płaszczyzn czasowych i zetknięcia dwóch przestrzeni. Mur berliński zyskuje tu wyraźny wymiar symboliczny, jednocześnie nieco inny od konfiguracji opisanych dotychczas. Ta łączliwość i kreacyjność muru berlińskiego uwidoczniła jest w fizycznym wymiarze muru jako obiektu architektonicznego, stwarzającego przestrzeń granicy. Jego obecność zostaje potwierdzona – uobecniona w roli medium i obiektu spojrzenia jednocześnie.

Określenie medium prowadzi zatem w stronę dwoistego rozumienia: medium umożliwia przekaz poprzez siebie oraz może służyć jako forma dla przekazywanych treści. Mur okazał się przestrzenią komunikatów, jego dwie strony służyły jak mediacja między

³⁹⁸ Daphne Berdahl, *Where the world ended*, dz.cyt., s. 156.

³⁹⁹ Zob. Marcus Kaiser, *Mauerblicke / Wall Views*, <http://www.marcus-kaiser.de/arbeiten/mauer.htm>, 01.02.2013.

zakrytym i odkrytym, między tym, co widoczne a tym, co ukryte. Odsłanianie, ukazywanie, co zasłanianie jest też przeciwieństwem funkcją ekranu⁴⁰⁰.

Mur berliński jako medium łączące się na prawach spirytystycznej metafory z berlińskimi i niemieckimi duchami przeszłości oraz medium między zakrytym a odkrytym, staje się również miejscem wywoływanych obrazów przeszłości i reprezentacją nieobecnego. Kategoria pamięci, związek z historiografią i kinem prowadzi w stronę wzajemnie się oświeclających perspektyw, w których obrazowość odgrywa znaczącą rolę. Hans Belting pisze:

„Za pomocą obrazów bronimy się przeciw ucieczce czasu i utracie przestrzeni, których doznajemy w naszych ciałach. Utracone miejsca okupują jako obrazy naszą cielesną pamięć [...]. Wymiana między doświadczeniem i wspomnieniem jest wymianą między światem i obrazem. Obrazy uczestniczą odtąd także w każdej nowej percepcji świata: wrażenia zmysłowe nakładają się bowiem na obrazy naszych wspomnień [...]. Obrazy malarskie i fotografie bez trudu odnosimy – jako obiekty, dokumenty i ikony – do naszych własnych obrazów wspomnień. Wspomnienia uległy w tych mediach kondensacji w zasadę czasu, który zmienia się w obrazy tego, co było. Ich historyczny autorytet użycza naszym własnym wspomnieniom udział we wspólnocie żywych i umarłych”⁴⁰¹.

Przypomnijmy, według Barbary Skargi **metafora śladu** jest szczególnie istotna wobec postrzegania przeszłości, odsyła do niej. Magdalena Saryusz-Wolska, odnosząc się do obecności muru w Berlinie, pisze: „Mamy zatem do czynienia z murem śladem, będącym w istocie śladem-znakiem, odwołującym się do politycznej i historycznej sytuacji miasta”⁴⁰². Ślad odsyła, mediuje, pośredniczy. Dosłowność, konkretność miejsca i jego jednoczesny wymiar symboliczny, prowokowanie wspomnień, wywoływanie przeszłości przywodzi na myśl **krajobraz pamięci**, który jest miejscem-obiektem – tęsknoty, kreacji i internalizacji wspólnej przeszłości. To szczególna przestrzeń, wyobrażenie o miejscu, które jednocześnie zdaje się wyznaczać granice poczucia przynależności wspólnoty, wyrażać symboliczne zakorzenienie. Taką funkcję pełni często filmowe NRD – miejsce wspólne,

⁴⁰⁰ Anna Jamrozikowa przypomina o tych dwóch funkcjach ekranu, którymi są zasłanianie i odsłanianie. Zob. też, *«Wszystkie ekrany świata» czy wyjść poza ekran? O twórczości Izabelli Gustowskiej*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, dz. cyt.

⁴⁰¹ Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Kraków 2007, s. 84.

⁴⁰² Magdalena Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem*, dz.cyt., s. 416.

związane z odczuwaną zmysłowo przeszłością, w takiej roli występuje też mur, jako niezbędny składnik tożsamości i egzystencji – choćby w filmie *Good Bye, Lenin!*

Mur berliński, a raczej to, co z niego zostało, jest konkretnym topograficznym miejscem, lecz jednocześnie **miejszem pamięci** w ramach koncepcji „lieux de mémoire”⁴⁰³, opisującej podwójną tożsamość miejsca: między odniesieniem do przeszłości a żywym zasobem zbiorowej, choć jednak indywidualnej wciąż w swej istocie, pamięci. Miejsca pamięci jak proponuje Nora, są kategorią o rodowodzie mnemotechnicznym, sposobem dzięki, któremu praca pamięci społecznej może się realizować. To kategoria bardzo szeroka, inspirująca i podatna na indywidualną konkretyzację, swego rodzaju narodowe ujęcia. Jak pisze Robert Traba: „[...] *Les lieux de mémoire* obejmują cały konglomerat pojęć o bardzo różnym znaczeniu, rodowodzie, konstrukcji”⁴⁰⁴ – to miejsca topograficzne, ale i symboliczne, wyobrażenia i materialne pamiątki.

Wspominani już autorzy encyklopedycznego przewodnika *Deutsche Erinnerungsorte*, profesorowie Etienne François i Hagen Schulze, gromadzą w swej publikacji przeróżne niemieckie miejsca pamięci. Wśród zgromadzonych haseł jest między innymi: *Goethe*, *Pikielhauba*, *Bauhaus*, *Żyd Süß*, jest też *mur*. Przyglądając się hasłom można zauważyć, że *lieux de mémoire* w ujęciu Pierre’a Nory, którym inspirują się autorzy, są podobne do znaków w dużej mierze wizualnych⁴⁰⁵.

Co więcej, mur berliński jest również interesujący jako miejsce o charakterze topograficznym, które jednocześnie tworzy wyobrażony krajobraz transformacji. „Blizna na obliczu Berlina” – mówi turystom przewodniczka miejska w dokumencie *Gdzie się podział mur berliński?* Mur jest blizną w sensie podwójnym: jest blizną po rozdarciu i blizną-dowodem zjednoczenia, jest jednocześnie śladem związanym z symboliczną utratą (mam na myśli utratę państwa NRD jako pewnej kultury materialnej i składnika

⁴⁰³ W języku polskim to *miejsca pamięci*. Pierre Nora, *Between history and memory: les lieux de mémoire*, przeł. Marc Roudebush, „Representations” nr 26/1989. Numer specjalny: *Memory and counter-memory*. Zob. też poświęcony koncepcji Nory artykuł Andrzeja Szpocińskiego zatytułowany *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” nr 4/2008.

⁴⁰⁴ Robert Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, dz. cyt., s. 30. Zob. też projekt zainicjowany i koordynowany przez autora: *Polsko-niemieckie miejsca pamięci / Deutsch-polnische Erinnerungsorte*; opis na stronie Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie:

http://www.cbh.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=46&catid=21&lang=pl, 12.12.2012.

⁴⁰⁵ Na ten aspekt koncepcji Nory zwraca też uwagę Andrzej Szpociński; zob. Andrzej Szpociński, *Miejsca pamięci*, dz. cyt. Widać to jak, sądzę szczególnie w wypadku hasła *Der Kniefall*, odnoszącego się do ukłęknięcia kanclerza Willy Brandta przed Pomnikiem Bohaterów Getta w Warszawie w 1970 roku. Zob. Etienne François, Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, München 2001.

tożsamości) i śladem zmiany w przestrzeni miejskiej. W filmowych obrazach muru obecna jest relacja **między wymiarem materialnym a odniesieniem do sfery symbolicznej**. Szczątki muru berlińskiego uruchamiają konfrontację między przeszłością a chwilą obecną, między „teraz” a „wtedy”, która zostaje spopularyzowana w filmowej formie.

Punktem wyjścia jest funkcjonowanie muru w wymiarze, by tak ująć, techniczno-użytkowym. Po bliźnię-pomniku⁴⁰⁶, pasie wyznaczającym linię muru berlińskiego, przejeżdża rowerem Tilda Swinton w filmie dokumentalnym *The Invisible Frame*⁴⁰⁷ (2009). Wykorzystując konwencję poszukiwania śladów muru, reżyserka filmu Cynthia Beatt paradoksalnie nie prezentuje krajobrazu ruin, lecz przestrzeń przeobrażającego się, dynamicznego miasta. Dynamika ukryte – odkryte, proponuje tym razem odkrywanie życia dzięki śladom śmierci. Ślady muru zarastają bujną roślinnością, przywołując na myśl ranę, która zabliźnia się siłami natury. Materialny ślad muru prowadzi w stronę przeszłości, na początek – tej filmowej, bowiem *The Invisible Frame* pomyślany został jako kontynuacja krótkiego dokumentu z roku 1988 pod tytułem *Cycling the Frame*. Jak podpowiada tytuł wcześniejszego filmu, wtedy też chodziło o przejazd rowerem – Tilda Swinton jechała trasą wzdłuż muru berlińskiego. W *The Invisible Frame* (2009) sytuacja zostaje powtórzona po prawie dwudziestu latach, również w sensie wizualnym (podobieństwa w zakresie ujęć i scen).



II. 28 Kadr z filmu *Cycling the frame*, reż. Cynthia Beatt (1988)

⁴⁰⁶ Svetlana Boym w swojej książce *The future of nostalgia*, wspominając o murze berlińskim, jego wirtualnej już właściwie w tej chwili ale jednak, obecności – używa określenia *trwała blizna* (*an enduring scar*); cyt. za: Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, New York 2001, s. 178.

⁴⁰⁷ *The Invisible Frame*, reż. Cynthia Beatt, Filmgalerie 451 we współpracy z ZDF / 3sat, 2009. Film jest kontynuacją wcześniejszego projektu realizatorki z roku 1988, zatytułowanego *Cycling the frame*.



II. 29 Kadr z filmu *The Invisible Frame*, reż. Cynthia Beatt (2009)

Trasa przejazdu rozpoczyna się i kończy pod Bramą Brandenburską, po drodze aktorka mija grupy turystów zebrane pod pozostałościami umocnień, zachowanymi na pamiątkę fragmentami wewnętrznemieckiej granicy. Film jest rodzajem wizualnego przewodnika po śladach muru, podobnego w tym ich prezentowaniu do publikacji książkowych, jak na przykład ilustrowanego przewodnika *Mauerreste-Mauerspuren* Axela Klausmeiera i Leo Schmidta⁴⁰⁸.

Sama idea poszukiwania śladów, podążania za nimi w głąb pamięci nie jest nowa. Dla Rudy'ego Koshara w *From monuments to traces: artifacts of German memory 1870-1990* ślad jest pojęciem, wobec którego autor lokuje niemiecką pamięć o przeszłości⁴⁰⁹. Píše o grupach „kopaczy”, którzy pod koniec lat siedemdziesiątych w Republice Federalnej Niemiec tropili znaki przeszłości (nazistowskiej) w miejscach swego zamieszkania, również w Berlinie: przeszukiwali archiwa, przeprowadzali wywiady. Najbardziej znaną poszukiwaczką śladów której – co może ważniejsze – biografia zainspirowała kino⁴¹⁰ jest Anna Rosmus, odkrywająca w latach osiemdziesiątych nazistowską przeszłość swego rodzinnego miasteczka Passau. Zastraszana przez sąsiadów

⁴⁰⁸ Axel Klausmeier, Leo Schmidt, *Mauerreste-Mauerspuren. Der umfassende Führer zur Berliner Mauer*, Berlin–Bonn 2007.

⁴⁰⁹ Rudy Koshar, *From monuments to traces: artifacts of German memory 1870-1990*, Berkeley 2000.

⁴¹⁰ Zob. film: *Das schreckliche Mädchen*, reż. Michael Verhoeven, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Sentana Filmproduktion GmbH (Grünwald), 1989.

nigdy nie porzuciła tematu badań, choć w latach dziewięćdziesiątych wyjechała z Niemiec do Stanów Zjednoczonych.

Filmowa trasa muru berlińskiego łączy dwa aspekty: elementy turystycznej praktyki i poszukiwanie śladów. Obie te kwestie związane są z niemiecką historią powojenną. Nie odwołują się do niej bezpośrednio, lecz w sposób symboliczny poprzez odniesienia do wspomnień (dotyczących tzw. topografii terroru w znaczeniu miejsc pamięci represji okresu narodowego socjalizmu), wątków wiktymizacyjnych oraz przez relacje między przestrzenią publiczną a – jak identyfikuje dyskurs turystyki w Niemczech powojennych Alon Confino w *Germany as a culture of remembrance* – „przestrzenią prywatnych motywacji i decyzji”⁴¹¹.

Ślad muru, czyli znak jego fizycznej nieobecności, prowadzi w pracach wspomnianego już fotografa Hauswalda do konfrontacji z przeszłością, ustalenia zależności między „było” a „jest” na materiale fotograficznym. Konwencja, którą stosuje Cynthia Beatt w *The Invisible Frame* służy również **dokumentacji zmiany**. Harald Hauswald w *Gewendet. Vor und nach dem Mauerfall: Fotos und Texte aus dem Osten*⁴¹² porównuje widoki z okresu przed rokiem i z roku 1990 ze zdjęciami z połowy i końca lat dziewięćdziesiątych oraz po roku 2000. Starannie wybiera te same miejsca w Berlinie, Lipsku, Dreźnie i innych miastach byłej NRD i zestawia je z sobą na fotografii.

Tkanka miejskiej przestrzeni obdarzona zdolnością komunikowania jest ekranem opowieści o przeszłości, oko fotografa szuka podobieństw i różnic, a także – tekstów, napisów, komunikatów. Hauswald nie przeszukuje prywatnych archiwów, nie dokumentuje własnej ścieżki w przeszłość – jego terenem jest przestrzeń publiczna, miejskie terytorium wspólnoty. Fotografie prezentują ściany budynków z napisami, szyldy i wystawy sklepowe. Jedna z fotografii z roku 1990 przedstawia wysoką ceglana ścianę budynku, na niewielkim otworze okiennym, wysoko na ścianie widnieje napis białą farbą „DDR”. Podpis pod zdjęciem głosi: „Nawet gdy mur już upadł, Berlin zawsze będzie miastem mówiących murów. Skąd wziął się napis NRD na ślepej ścianie budynku [...]? Jeszcze pół roku temu

⁴¹¹ Alon Confino, *Germany as a culture of remembrance. Promises and limits of writing history*, dz.cyt. Parafrazuję tekst ze str. 225.

⁴¹² Harald Hauswald, Lutz Rathenow, *Gewendet. Vor und nach dem Mauerfall: Fotos und Texte aus dem Osten*, Berlin 2006.

byłby to symbol lojalności wobec państwa, ale w 1990 roku wygląda to prawie na znak oporu [...]”⁴¹³.

Mur berliński symbolicznie mediuje między różnymi rodzajami pamięci – przeszłością pamiętaną indywidualnie i treściami powoływanymi do życia za sprawą medialnych wyobrażeń. Podkreślanie aspektów związanych z materialnością, fizycznością uobecnianej przeszłości, prezentowanie różnych powierzchni – od powierzchni muru, budynków po przedmioty przywodzą na myśl jeszcze jeden wymiar przeszłości, związany również bardzo mocno z miejscem oraz miastem.

Ślad, blizna, szlak muru ledwo widoczny w miejskiej tkance Berlina, zarastanie granicy sygnalizowane przez filmy – to różne sposoby pojawiania się fizyczności obecnej w postaci metafory ciała, które przechowuje pamięć o przeszłości, w którym zostają wryte znaki. Ciało, które nosi na sobie obrazy i ślady wiedzy w kierunku pamięci, projekcji jako metafory pamięci, kina i miasta jako przestrzeni doświadczenia zbiorowości.

Relacje między pamięcią a cielesnością przybliża Andrzej Gwóźdź w *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*. Autor zwraca uwagę na cielesny aspekt sztuki filmowej, na szczególną formację pamięci kulturowej, która za sprawą archiwistycznej właściwości kina (i może również obsesji współczesności do dokumentowania, również wizualnego, co podkreślają badacze pamięci) może być określona **pamięcią somatyczną** („pamięć kulturowa przyjmuje również status pamięci somatycznej”⁴¹⁴). W odczytaniu związanym z badaniem traumy ten szczególny rodzaj pamięci wiązany jest z cielesnymi manifestacjami doświadczenia – ciało pamięta, kieruje uwagę w stronę tego, co ukryte, przemilczane, często wstydlive, i przypomina. „Ciało pamięta”⁴¹⁵ i za sprawą impulsu⁴¹⁶ może przywoływać traumatyczne wspomnienia, może doświadczać ich na nowo, tak jak doświadczało zdarzenia w przeszłości.

Fenomenologiczne dwoiste ujęcie cielesności jako współobecności aspektów *Körper* (ciało w rozumieniu zewnętrznym, kategorycznym, w formie widoku) i *Leib* (ciało odczuwane subiektywnie jako byt psychologiczny) ma swoje konsekwencje w

⁴¹³ Tamże, s. 12.

⁴¹⁴ Andrzej Gwóźdź, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Wrocław 2011, s. 98.

⁴¹⁵ Przywołuję tutaj tytuł książki, zob. Babette Rothschild, *The body remembers. The psychophysiology of trauma and trauma treatment*, New York 2000.

⁴¹⁶ To także dotyczy osób z PTSD z występowaniem urojeń, które prowadzą do zatarcia granic między rzeczywistością a rzeczywistością wyobrażoną, projektowaną.

wyodrębnieniu „pamięci cielesności”. Pamięć cielesności „wiąże się z nieświadomie matrycowanymi doświadczeniami, takimi jak ból, przyjemność seksualna czy strach. [...] Cieleśność stanowi magazyn historii własnego życia, którą bezwiednie aktualizuje, i problem tożsamości «biograficznej»”⁴¹⁷.

Kino, uruchamiając proces reprezentowania, przedstawiania wewnętrznych doświadczeń, włącza się w refleksję nad relację między obrazem a ciałem, przeszłością doświadczaną za pośrednictwem ciała, które niczym ekran jest matrycą dla fantomów i formą wyznaczającą horyzont ludzkiej egzystencji. To także refleksja nad materią, na której powierzchni odciskają się znaki; i jak na powierzchni fotografii światło wyznacza kontury, tak na powierzchni miasta krzyżują się ślady i tropy.

Te ślady, znaki muru, są szczególnym przypadkiem ruin. W eseju *Topos ruin. Zbawcze narracje w historii Niemców, Żydów i Polaków*⁴¹⁸ Joanna Tokarska-Bakir czerpie inspirację z *Pikniku na skraju drogi* braci Strugackich, przedstawiając topos ruin w czterech kontekstach: ruiny są znakiem ambiwalencji, nie są neutralnym śladem przeszłości, są niebezpieczne i kamuflują niebezpieczeństwo – zarażają śmiercią i przemocą. Paradoksalnie, ruiny, odsyłają do przyszłości a nie do przeszłości.

„Ruiny, niebezpieczne i wabiące stają się synonimem odrealnienia rzeczywistości, polem, w którym, wbrew logice, wszystko może w dowolnym momencie stać się sobą, albo i przestać być sobą”⁴¹⁹.

Są także miejscem wróżebnym: „[...] w istocie ruiny kryją skarb. Tu chodzi raczej o ich zdolność **wyświetlania** [podkr. – MB] zakrytej treści duszy i spełniania jej prawdziwych życzeń [...]”⁴²⁰. Moc ruin, ich dziwnie niepokojąca aura przynieść może wyzwolenie. Burzenie ma uprzedzić, zapobiec poprzedniemu milczeniu, jak zauważa autorka, widząc w ruinach szansę na powrót do fundamentów, do sięgnięcia w przeszłość, by zobaczyć to, co ukryte – na nowo. Ruiny wyrażają się w sposób materialny, fizyczny – a problem konkretności i materialności jest jednym z istotnych w perspektywie refleksji o **historii**. Ślad (w tym również topograficzny wymiar miejsca) staje się zatem manifestacją przeszłości, to bowiem też często ślad, na którym znać ślady.

⁴¹⁷ Andrzej Gwóźdź, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, dz.cyt., s. 101.

⁴¹⁸ Joanna Tokarska-Bakir, *Topos ruin. Zbawcze narracje w historii Niemców, Żydów i Polaków*, w: tejże, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, wprowadzenie Maria Janion, Sejny 2004.

⁴¹⁹ Joanna Tokarska-Bakir, dz. cyt., s. 170.

⁴²⁰ Tamże, s. 170.

Zwrot ku doświadczeniu i ku rzeczom w historiografii, na które wielokrotnie w swoich pracach zwraca uwagę Ewa Domańska⁴²¹, wydaje się naturalnym we współczesnej kulturze poszukującej śladu materialności pośród iluzji i medialnych postrzeżeń. Ślady, fragmenty, skrawki materialnego dziedzictwa, którego elementem są również byty ambiwalentne – ruiny i śmieci, szczególnie w wypadku kina o murze, stanowią istotny element filmowego obrazowania. Medium muru w swoim wymiarze materialnym, w formie pozostałości w miejskiej przestrzeni Berlina, przypomina nie tylko o doświadczaniu przeszłości w emocjonalnym wymiarze wspólnej pamięci, lecz także o sile materialnego artefaktu poddanego intrerpretacji historyka. Jak konstatuje Elżbieta Konończuk w artykule *Historia jako spektakl zmysłów*: „Poprzez fizyczność badanych źródeł historyk doświadcza obecnej w nich przeszłości. Tak rozumiane doświadczenie historyczne jest często obecnym tematem we współczesnej refleksji historiograficznej”⁴²². Problematyka ruin, nie tylko muru berlińskiego jako monumentu poddawanego rozbiórce, prezentowana jest w filmach o murze z perspektywy, w której szczególnie ujawnia się ambiwalentny charakter pozostałości z przeszłości, a także zostaje zaprezentowane napięcie między składowymi tożsamości – pamięcią i oficjalną interpretacją, propozycją obiektywizującego widzenia przeszłości jako historii.

8.1. Pamięć w polu historii. Przypadek Pałacu Republiki

Budowlą, której burzenie, podobnie jak mur berliński, doczekało się filmowego upamiętnienia jest Pałac Republiki w Berlinie. Proces jego rozbiórki jest ciekawy, bo związany z kontekstem burzenia i budowania, który w stosunku do Berlina często przywołują autorzy⁴²³. Na przykładzie Pałacu można zaprezentować konfrontację w polu

⁴²¹ Zob. wspomnianą już publikację: Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna*, dz. cyt.; oraz tejsze, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, dz. cyt.

⁴²² Elżbieta Konończuk, *Historia jako spektakl zmysłów*, w: *Spektakle zmysłów*, pr. zbior., red. Anna Wiczkiewicz, Monika Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 36.

⁴²³ Zob. Brian Ladd, *The ghosts of Berlin. Confronting German history in the urban landscape*, dz. cyt.; Magdalena Saryusz-Wolska, *Berlin: filmowy obraz miasta*, dz. cyt. Zob. też Anna Cymer, portal „ŚwiatObrazu.pl”, *Portrait: Berlin. Współczesna fotografia i sztuka wideo z Berlina*, na: http://www.swiatobrazu.pl/portrait_berlin_wspolczesna_fotografia_i_sztuka_wideo_z_berlina.html, (publikacja 28.03.2008), 07.02.2013.

symbolicznym ukrytą pod jednoznacznym, jakby się zdawało, ikonoklazmem. Burzenie Pałacu Republiki jest walką ze znakiem starego porządku, lecz niszczenie to ma dodatkowo jeszcze inny cel – skrywa dążenie do odnowienia, przywrócenia wcześniejszej architektury tego miejsca, przy czym zniszczenie Pałacu nie pociąga za sobą pozostawienia choćby drobnych ruin lub śladów, jak w wypadku muru berlińskiego. To nie jedyna różnica.

Dario Gamoni wprowadza typologię gestów ikonoklastycznych po roku 1989, różnicując je na gesty ikonoklastyczne dokonywane „z dołu” („from below”) i te – „z góry” („from above”)⁴²⁴, gdzie te ostatnie są działaniem władz. Zatem, rozbiórka nie jest spontaniczną akcją mas, lecz działaniem nadzorowanym przez państwo. Omawiając usuwanie monumentów politycznych NRD w Berlinie autor przypomina też o pomniku Lenina odsłoniętym w 1970 roku, stojącym na dawnym Placu Lenina w dzielnicy Berlin-Friedrichshain. Po 1989 roku stał się on przedmiotem akcji artystycznych i dyskusji na temat zmian w miejskiej tkance architektonicznej (w 1990 roku miała miejsce wielkoformatowa projekcja wideo Krzysztofa Wodiczki, zmieniająca posąg w wizerunek polskiego handlarza; Lenin został też przepasany szarfą z napisem „nie dla przemocy” – w proteście przeciw rozbiórce, co znalazło swój wyraz na materiale fotograficznym, wpisując się znów w relacje między tekstem/napisem a obiektem, które uruchamia mur). Pomnik ostatecznie zniknął z Placu w 1991 roku.

W filmie *Good Bye, Lenin!* jedną z bardziej pamiętnych scen jest ta, w której matka bohatera spogląda na pomnik Lenina unoszony na linach helikoptera. Przecięty na pół monument niemalże płynie w powietrzu, a wyciągnięta ręka Lenina zdaje się być skierowana w kierunku bohaterki niczym w symbolicznym geście. W filmie obserwujemy jednak nie oryginalny pomnik Lenina z Friedrichshain, autorstwa radzieckiego rzeźbiarza, ale inną statuetkę. Mimo to – scena jest czytelna, odsyłając do konkretnego pomnika. Być może scena ta wzorowana jest na jeszcze innym zdarzeniu utrwalonym wizualnie. Fotografka, Sibylle Bergemann⁴²⁵, przez wiele lat dokumentowała proces powstawania pomnika Marksa i Engelsa w Berlinie. Jednym z bardziej znanych zdjęć cyklu jest to, na którym masywna statua Engelsa, podwieszona na linach, niemal płynie w powietrzu, transportowana na miejsce przeznaczenia. Materiały fotograficzne i filmowe są

⁴²⁴ Cyt. za: Dario Gamboni, *The destruction of art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, London 2007, s. 67.

⁴²⁵ Fotografka należała (tak jak Harald Hauswald) do fotograficznej grupy Ostkreuz.

niejednokrotnie przedmiotem interesującej korespondencji i wzajemnych nawiązań, jak to pokażę jeszcze w dalszej części pracy.



Il. 30 Kadr z filmu *Good Bye, Lenin!*



Il. 31 Fotografia autorstwa Sibylle Bergemann, *Das Denkmal* (1986)

Rozbiórka Pałacu Republiki, podobnie jak działania skierowane przeciw pomnikom, wywołały publiczną dyskusję: Pałac stał się przestrzenią deklaracji. W tym znaczeniu i mur berliński, i Pałac Republiki są podobne pod względem pełnionej funkcji, są znakami władzy systemu politycznego, który został obalony: jego siły militarnej, porządkowej i władzy politycznej⁴²⁶. Rozbijanie muru, wspólny wysiłek ma potencjał

⁴²⁶ Akapit ten oraz poniższe są zmienioną wersją artykułu mojego autorstwa *Pytania o pałac republiki*, w: *Pejzaże i znaki totalitaryzmu – Blok. Międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i poststalinowskiej*, red. Zuzanna Grębecka, Jakub Sadowski, Bydgoszcz 2010, s. 123-133.

jednoczący, lecz rozbiórka Pałacu ma charakter już wyraźnie nie „ludowy”, lecz instytucjonalny. To ikonoklazm „z góry”, podporządkowany politycznej władzy.

Dla przypomnienia, budowę Pałacu Republiki rozpoczęto w roku 1973, a oddano do użytku w trzy lata później. Była to okazała budowla wzniesiona z betonu i stali w formie prostopadłościanu z charakterystyczną lustrzaną elewacją w kolorze miedzi, wywołująca wśród berlińczyków reakcje raczej sympatyczne; choć w oczywisty sposób związana z poprzednim systemem politycznym, nie wpisywała się w topografię terroru jak mur⁴²⁷. Budynek powstał w miejscu wyburzonego w roku 1950 decyzją władz Niemieckiej Republiki Demokratycznej, a zniszczonego w czasie alianckich bombardowań Berliner Stadtschloss – Zamku Berlińskiego. Pałac Republiki pełnił funkcję polityczną jako siedziba parlamentu NRD, ale też miał pełnić rolę kulturalną, mieszcząc teatr, galerię sztuki, kawiarnie i restauracje. Był połączeniem użytkowej przestrzeni z funkcją ideologiczną, rodzajem miejsca – zaryzykuję określenia – ludowych igrzysk, rodzajem agory i amfiteatru NRD. W roku 2003 podjęto decyzję o rozbiórce Pałacu, kilka lat później przewidziano odbudowę Zamku Berlińskiego (2008), celem przywrócenia historycznego kształtu dawnego centrum miasta z zamkiem królów pruskich.

Od chwili podjęcia decyzji o wyburzeniu do czasu rozpoczęcia faktycznej rozbiórki toczyła się społeczna dyskusja na temat wymazania tego konkretnego śladu po państwie NRD. Protestujący w obronie Pałacu podkreślali jego ważność w kontekście najnowszej historii, zwracali uwagę na możliwości wykorzystania go jako miejsca artystycznych spotkań, wiążąc poniekąd ideę towarzyszącą jego powstaniu (jako centrum kultury) z nowoczesnym rozumieniem wyjątkowości miejsca w kontekście historycznym. Przeciwnicy wytykali szpetność budynku, ideologiczny charakter, zwracali uwagę na koncepcje urbanistycznej harmonii przestrzeni, której Pałac przeczył.

Śmierć Pałacu Republiki przebiegała etapami, właściwie to nie tyle śmierć, a bardziej proces rozkładu. Jeden z etapów umierania Pałacu, który jednocześnie staje się formą paradoksalnego ożywienia, uchwyciła Irina Enders w dokumentalnym

⁴²⁷ Por. wypowiedzi w krótkim dokumentalnym filmie *Brokedown Palast*, reż. Ole Tangen Jr, 2007; film dostępny jest w Internecie pod adresem: <http://video.google.com/videoplay?docid=-4282263054701767415&q=brokedown+palast>, 13.07.2012. Zob. też krótki film *Palast der Republik – In memoriam*, 21.08.2010, http://www.youtube.com/watch?v=qm_VYp85tCA&feature=related, 24.08.2012. Na portalu „You Tube”, znaleźć można wiele amatorskich produkcji filmowych na temat Pałacu Republiki, niektóre mają charakter osobistego wyznania, dokumentalnego eseju, zob. Peter Remke, *Palast der Republik*, narrator: Nadya Ostroff, 24.09.2006, na: <http://www.youtube.com/watch?v=a1c1lcHVpXQ>, 23.08.2012.

*Altlastpalast*⁴²⁸ (2006). Film został nakręcony w chwili, gdy Pałac właściwie jest już tylko szkieletem konstrukcji, której wewnątrz stało się przestrzenią wykorzystywaną przez artystów z grupy *Fraktale*⁴²⁹. Budynek zostaje wypełniony pracami, nierzadko olbrzymich rozmiarów, które nadają starej przestrzeni nowych znaczeń, przedstawiając ją jako arenę przygotowań do imponującej wystawy plastycznej – ostatniej przez rozbiórką budowli. Motywem przewodnim wystawy była – a jakże – śmierć, co wpisało budynek w porządek unicestwienia również na poziomie symbolicznym.

Każdy z artystów zinterpretował temat śmierci inaczej, posługując się różnymi środkami – od prac fotograficznych po conceptualne instalacje. Autorka filmu prezentuje indywidualne prace od chwili ich powstawania, oddając poszczególne etapy ich rozwoju, ewolucje koncepcji, aż po finalny kształt dzieła. W kontekście Pałacu Republiki każda z prac nabiera szczególnego charakteru, na ich tle interesująca wydaje się jednak instalacja Johna Isaacs'a przedstawiająca niemal naturalnej wielkości mamuta. W charakterystyczny dla tego artysty sposób spreparowana figura ciała zwierzęcia zaprasza do spojrzenia poza powierzchnię przedmiotu. Ciało jest częściowo odsłonięte, ukazując rysunek tkanek. Figura przywołuje na myśl zamrożone w lodzie ciała zwierząt, które są martwe, a jednocześnie oparte się rozkładowi. Mamut Isaacs'a kroczy do przodu, mimo że jego ciało jest częściowo odarte ze skóry, okaleczone.

Ta instalacja to wypowiedź na temat potęgi śmierci, którą artysta podaje w wątpliwość. Tak jakby śmierć Pałacu jest w chwili kręcenia filmu (od sierpnia roku 2005 do lutego 2006) była jeszcze wątpliwa. Być może nigdy jeszcze nie było w nim tyle życia, nie skupiał tak wyjątkowego zainteresowania i uwagi. I tak jak Pałac Republiki rozdarty między dwoma porządkami – pomiędzy symbolicznym życiem a śmiercią – tak i film Iriny Enders jest rozbity na dwie przestrzenie: zewnętrzną, również dosłownie – leżącą poza budynkiem – oraz wewnętrzną, skupioną na tym, co dzieje się wewnątrz budowli, która w danej chwili stała się areną działań artystycznych. Na zewnątrz toczą się dyskusje na temat przyszłości kłopotliwego symbolicznie zabytku, budowane są makiety, uzasadniane decyzje, pojawia się argumentacja oraz działanie: demonstracje poparcia i sprzeciwu wobec

⁴²⁸ *Altlastpalast (The old burden Palace/ Brzemie Pałacu)*, reż. Irina Enders, MonstaMovies Filmproduktion, Berlin, 2006. Strona producenta z informacją o filmie: <http://monstamovies.com/dokumentationen>, 07.08.2013. Film otrzymałam dzięki uprzejmości reżyserki.

⁴²⁹ Na temat artystów i tej wystawy więcej na: http://www.fraktale-berlin.de/index.php?ausstellung4_de, 10.06.2012; Strona Johna Isaacs'a: <http://isaacs.aeroplastics.net/index.php>, 10.06.2012.

rozbiórki. Wewnątrz toczy się inne życie, symboliczne, ale też jakby niezwykle realne, nawiązują się relacje między artystami, zwiedzającymi, przypadkowymi widzami i pracownikami pomagającymi przy organizacji wystawy. Wnętrze skorupy Pałacu jest niczym wnętrze zamrożonego mamuta, odseparowane od zewnętrznego gwaru; to świat, w którym panuje inny porządek – między życiem a śmiercią.

Svetlana Boym w *The future of nostalgia*⁴³⁰ poświęca dużo uwagi budowli, próbując analizować jej znaczenie dla miasta, umieszczając poniekąd spór o Pałac na tle sporu **między dwiema pamięciami**: między indywidualnym przeżyciem a doświadczeniem narodowej tożsamości, nadbudowywanym nad zbiorem indywidualnych pamięci, między indywidualną biografią a historią wspólnoty. Autorka, co ciekawe, odwołując się do własnych wspomnień stawia tezę o wypieraniu teraźniejszości z symbolicznej przestrzeni Berlina, miasta tak zorientowanego programowo na przyszłość. Teraźniejszość jest niebezpieczna, bo mówi zbyt wiele – wedle Boym – o napięciu między różnymi wizjami niemieckiej jedności, również tej architektonicznej⁴³¹. Decyzja o rozbiórce Pałacu Republiki byłaby w jej odczytaniu działaniem prewencyjnym, zacierającym konflikt symboliczny, polityczny i społeczny; zacierającym wszelki ślad możliwego napięcia.

Wnętrze Pałacu Republiki na chwilę przed rozpoczęciem demontażu, utrwalone w filmie Iriny Enders, choć przywodziło na myśl Tacheles, berlińskie, tymczasowe, spontanicznie samoorganizujące się centrum sztuki i alternatywy w rozpadającej się kamienicy, to jednak pałac nie był przecież miejscem równie neutralnym. Jonathan Culler przyglądając się elementom w systemie kultury, które można próbować zdefiniować jako rodzaj ambiwalentnych kulturowych odpadków – proponuje kategorię śmieci⁴³². Autor powołuje się na Michaela Thompsona i jego teorię śmieci oraz na prace Mary Douglas. Śmieci w ujęciu Cullera jednak nie będą miały charakteru tabu, z którym wedle Douglas, łączy się wszelki symboliczny brud.

Śmieci w ujęciu Jonathan Cullera to rupiecie i szpargały, są to też czasem przedmioty posiadające wartość znaczącą dla posiadacza na mocy *souveniru*. Śmieci te, przedmioty niepotrzebne po prostu są, i – co może ważniejsze – bywa, że nagle stają się widoczne, spostrzegane. W filmie *Good Bye, Lenin!* Berlin po upadku muru jest miejscem

⁴³⁰ Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, dz. cyt.

⁴³¹ Tamże, s. 179.

⁴³² Jonathan Culler, *Teoria śmieci*, przeł. Blanka Brzozowska, „Kultura Współczesna” nr 4/2007.

pełnym śmieci, które podlega gorączkowemu sprzątanu. Wszyscy nagle pozbywają się starych mebli, ze sklepów znikają miejscowe towary. To bardzo ważna okoliczność w filmie, dzięki której mogą być realizowane perypetie bohatera związane z organizowaniem skansenu NRD we własnym mieszkaniu. Upadek muru powoduje szalone przewartościowanie przedmiotów, które często z kosztownych stają się śmieciami i po prostu trafiają na śmietnik. Na fotografiach Hauswalda z roku 1986 widać samochód marki trabant, dla wielu mieszkańców NRD w tamtym czasie drogocenny przedmiot, z kolei na kolejnym zdjęciu z roku 1999 trabant podniesiony na wysięgniku służy za... nietypowe gniazdo dla bocianów⁴³³.

Śmieci enerdowskie obarczone są współczynnikiem pamiętki, kryją w sobie obietnicę, simulacrum życia. Przypadek Pałacu Republiki jako obiektu architektonicznego pozbawianego stopniowo swoich ideologicznych atrybutów i funkcji użytkowych zbliża go do wyodrębnionej przez autora kategorii śmieci. Brzydota budynku, postępujące niszczenie stanowią przesłanki do zaliczenia budowli w poczet rupieci, przedmiotów zawadzających, zajmujących miejsce i już niepotrzebnych. Zakorzenie w pamięci zbiorowej i indywidualnej, status budowli wywołujący wspomnienia o charakterze nostalgicznym (berlińczycy wspominają zabawy w Pałacu, festyny, jedzenie lodów, rodzinne rozrywki), wywołuje skojarzenie z pamiątkami, które „wyobrażamy [...] sobie jako reprezentacje pewnych doświadczeń [...]”⁴³⁴.

Pamiątkowy status stanowi płaszczyznę wspólną między nostalgią (formułą pracy pamięci) a przedmiotami określanymi jako śmieci, mającymi tak wiele wspólnego z „souvenirami” – drobiazgami gromadzonymi niejako dla podtrzymania wspomnień. Michael Thompson, na którego pracę *Rubbish theory: the creation and destruction of value*⁴³⁵ powołuje się Culler, wyodrębnia śmieci jako kategorię przedmiotów, które trudno uznać za znaczeniowo zagrażające, lecz które kryją w sobie niezwykle dynamizm, zdolność transformacji. Przedmioty zmieniają swoją wartość – tracą ją bądź zyskują. Kategoria śmieci byłaby zatem rodzajem interfejsu między przedmiotami trwałymi a

⁴³³ Zob. Harald Hauswald, Lutz Rathenow, *Gewendet. Vor und nach dem Mauerfall: Fotos und Texte aus dem Osten*, dz. cyt., s. 82-83.

⁴³⁴ Jonathan Culler, *Teoria śmieci*, przeł. Blanka Brzozowska, dz. cyt., s. 9.

⁴³⁵ Michael Thompson, *Rubbish theory: the creation and destruction of value*, Oxford 1979.

czasowymi, etapem przejściowym. Przechodzenie do tej kategorii byłoby dla Thompsona warunkiem zmiany statusu przez przedmiot.

Przedmiot czasowy może zostać śmieciem i dzięki temu, po pobycie w tej znakowej zamrażarce, zyskać status przedmiotu trwałego. Trwałe przedmioty (paradoksalnie tak jak i śmieci) mają status bytów znajdujących się poza systemem, poza czasem, choćby na przykład w sferze dzieł sztuki.

„[...] Marginalna kategoria śmieci, stanowi miejsce połączenia pomiędzy [...] dwoma sprzecznymi kodami: gdy czasowe staje się śmieciem, może zostać unicestwione, by uczynić miejsce dla czegoś nowego [...] lub zostać zachowane jako trwałe: przebudowane i zrekonstruowane. Walka zawsze toczy się na poziomie śmieci – nieważne, która strona zwycięży. [...] społeczny i polityczny system podejmie taką lub inną decyzję, wzmacniając autorytet zwycięzców. Fakt ten należy podkreślić. Jeśli śmieć zostanie zburzony, udowodni to jego faktyczny czasowy charakter, jeśli zachowany – udowodni swoją trwałość, według postulatów drugiej strony”⁴³⁶.

Takie ujęcie Pałacu Republiki i procesu jego rozbiórki dopełnia rozważania Boym, dotyczące konfliktu na poziomie kodów i niemożności pogodzenia dwóch sprecznych wizji, z których jedna okazać się musi zwycięską, by legitymizować przestrzeń, usuwając z niej elementy tożsamościowo sprzeczne, potencjalnie niebezpieczne. Pamiątki, souveniry po NRD w miejskiej przestrzeni, takie jak ludzik z sygnalizatora świetlnego czy trabanty mają wymiar sympatyczny, a nawet infantylny, są jednowymiarowe i oczywiste⁴³⁷.

Pałac Republiki ze swoją skomplikowaną historią i architektonicznym rodowodem (powstały na ruinach) jako śmieć skrywał niebezpieczny potencjał stania się pomnikiem – nie odkrywanej na nowo przeszłości Zamku Berlińskiego – lecz przeszłości najnowszej, istniejącej w wymiarze komunikacyjnym, o ambiwalentnym charakterze. Sygnalizuje to Irina Enders w swoim filmie – Pałac Republiki okazuje się miejscem twórczym, o awangardowym nawet potencjale.

Svetlana Boym pisze o Pałacu jako o zbudowanej na wzór zachodni namiastce luksusu w NRD, powstałej na miejscu zburzonego Zamku Berlińskiego, nawiązującej do

⁴³⁶ Jonathan Culler, *Teoria śmieci*, przeł. Blanka Brzozowska, „Kultura Współczesna” nr 4/2007, s. 16-17.

⁴³⁷ Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, dz. cyt.

niego w strukturze pomieszczeń. „Był [Pałac – MB] znakiem otwartości NRD na Zachód, lecz jednocześnie był to znak na pokaz, jak potiomkinowska wieś w międzynarodowym stylu”⁴³⁸. To była siedziba władz, lecz jednocześnie miejsce spotkań i koncertów. Tak jak mur berliński, Pałac Republiki mediował między pamięciami i poczuciem utraty, lecz jego potencjał mediacyjny miał nieco inny charakter. Boym pisze:

„Argumenty broniące Pałacu były lustrzanym odbiciem tych, które wspierały rekonstrukcję Zamku. Pałac Republiki był przedstawiany jako Pałac Pamięci i Pałac Ludu, a nie symbol NRD. W obu przypadkach nostalgia opiera się na poczuciu straty, która obdarza budynek mocną melancholijną aurą. Pałac Republiki jest obecny fizycznie [ostatecznie rozebrany w 2008 roku – MB], ale bezbronny, Zamku jeszcze nie ma, lecz to on wydaje się dominować”⁴³⁹.

W kontekst burzenia muru berlińskiego i Pałacu Republiki wpisuje się też filmowe przypomnienie losów architektury okresu NRD we współczesnym Berlinie. Margarethe Fuchs w dokumencie *Für den Schwung sind Sie zuständig*⁴⁴⁰ przybliży sylwetkę inżyniera, konstruktora i architekta z Niemieckiej Republiki Demokratycznej, Ulricha Müthera i jego kolegów, którzy budowali awangardowe w linii, inspirowane amerykańską nowoczesną architekturą konstrukcje, nie tylko na terenie NRD, lecz również poza nią – w Europie i w krajach arabskich. Jednym z najbardziej znanych budynków autorstwa Müthera był *Ahornblatt* zbudowany w latach siedemdziesiątych w dzielnicy Mitte. Budynek, nawiązujący wiązaniem dachowym do liścia klonu z zadartymi do góry brzegami (stąd też nazwa obiektu), służący jako restauracja i bar został rozebrany, znów – pomimo protestów.

Na jednym ze zdjęć reporterskich reprodukowanych w publikacjach poświęconych muirowi berlińskiemu, dwie kobiety protestują przeciwko całkowitej rozbiórce muru: siedzą na nim okrakiem i trzymają transparent z napisem: „Nigdy nie zapominajcie niemieckiej historii – szczególnie na Placu Poczdamskim”⁴⁴¹. Podpis pod zdjęciem głosi: „Pamiętać – ale jak?”

⁴³⁸ Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, dz. cyt., s. 188.

⁴³⁹ Tamże, s. 189-190. Autorka pisze, że Zamek Berliński z symbolu jedności stał się współcześnie symbolem podziału i zbliży się tym samym, paradoksalnie, do znaczeń, które ma mur berliński. To ciekawa korespondencja znaczeń.

⁴⁴⁰ *Für den Schwung sind Sie zuständig*, reż. Margarete Fuchs, Margarete Fuchs Filmproduktion, Busse & Halberschmidt, 2003.

⁴⁴¹ Zob. Thomas Flemming, *Die Berliner Mauer. Grenze durch eine Stadt*, dz. cyt., s. 70.

Architektoniczne ruiny w Berlinie to centrum symbolicznych konfrontacji: dwa ikonoklastyczne gesty przypominają, że wyznaczone przez zburzenie muru poczucie jedności skrywa podziały. Zrekonstruowany Zamek Berliński, wyburzony w okresie NRD, ma zająć miejsce wyburzonego Pałacu Republiki. Obiekty architektoniczne, które ucierpiały w okresie II wojny światowej podlegają rekonstrukcji. Koniec wojny, rok 1945, pojawia się niczym echo roku 1989.

Kwestie pamięci w filmach o murze zostają ukazane z kilku perspektyw, ścierają się tu świadectwa i doświadczenia indywidualne z doświadczeniem przeszłości w wymiarze publicznym. Filmowe dokumenty i kino fabularne współtworzą ten szczególny widok na byłą NRD, uzupełniając się w tworzeniu wizerunku opartego na znakach o statusie pamiątki, które prowokują do wspominania, których wymiar prowadzi w stronę śladu – materialnego istnienia przeszłości jako historii.

Filmy o murze problematyzują spotkanie prywatnego z publicznym w perspektywie pamiętania – pamięć o charakterze zbiorowym i indywidualnym wkracza w obszar oficjalnej opowieści o tożsamości, która unika niejednoznaczności i ambiwalencji. Usuwanie miejsc spornych staje się tematem filmowym, a jednocześnie jako działanie sytuuje się między dyskursem pamięci a dyskursem historycznym – między tym, co pamiętane, odczuwane a tym, co było, co się zdarzyło. Jakub Basista w artykule *Historia, aksjologia, mit. Kilka uwag o relacjach między nimi*, przyglądając się relacjom między historią a mitem z perspektywy wartości, przywołuje definicje pojęć mitu i historii, bardzo ogólne, jako najbardziej uniwersalne w swej wymowie. Historia wedle autora, to „[...] to, co już miało miejsce, to, co się wydarzyło, czyli zbiór minionych zdarzeń, zjawisk, ludzi [...]”⁴⁴². Ewa Domańska, przytaczając⁴⁴³ różne stanowiska badawcze wobec pojęcia historii, przyjmuje perspektywę skupioną na fakcie historycznym jako konstrukcji proponowanej przez historyka, która to perspektywa prowadzi w stronę materialności, odnawiając znajome z pamięciowego ujęcia pojęcie śladu jako szczególnego tropu. Kwestia materialności, uobecnienia znaku przeszłości w teraźniejszości, jak wspomniałam, jest inspirująca z punktu widzenia problematyzowania przeszłości w kinie o murze.

⁴⁴² Cyt. za: Jakub Basista, *Historia, aksjologia, mit. Kilka uwag o relacjach między nimi*, w: *Historia, mity, interpretacje*, red. Alina Barszczewska-Krupa, Łódź 1996, s. 63.

⁴⁴³ Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna*, dz. cyt.

Pałac Republiki i pozostałości muru berlińskiego, pomniki i tablice upamiętniające pełniły rolę znaków, materialnego uobecnienia przeszłości, inaczej niż niematerialne obrazy. Filmy o murze, poddając refleksji temat zmysłowości doświadczenia czy wręcz turystyki ruin, ciekawie wpisują się w dylematy i wątpliwości współczesności, poszukującej perspektywy uobecnionej materialnie na przeszłość, choć w kontekście wizualnych nawiązań. Kwestie estetyki i emocji doświadczenia zdają się dotyczyć w podobnej mierze problematyki dzieła artystycznego, co – postulując za Ankersmitem – historycznego poznania, a co na gruncie filmowym obrazowane jest jako wyraźny przecież zwrot ku fizyczności, przedmiotom, ruinom i rzeczom. Sprawdzanie rzeczywistości poprzez konwencję „wtedy – teraz”, wieloletnie projekty filmowe, potrzeba dokumentowania zmiany wskazuje na jeszcze jeden istotny element refleksji o przeszłości – na konstruowanie opowieści o zmianie, o historii jako opowieści filmowej, której świadomość tworzenia sugerowana jest w dziełach filmowych, znajdując wspólny mianownik dla kwestii fizycznej, konkretnej graniczności oraz spektakularnego, performatywnego dramatyzmu, konwencjonalizacji i fragmentaryczności.

Rozdział 9

Ekran historii

Ciążenie kina niemieckiego **w stronę historii** oraz szczególny rodzaj obciążenia przeszłością widoczny w filmowym obrazie niemieckiej stolicy, Magdalena Saryusz-Wolska podsumowuje:

„Nawet nad tymi filmami, które nie eksponują tak wyraźnie obszarów świadczących o dawnych bombardowaniach czy obecności muru, wisi widmo niemieckiej historii. Może wydawać się, że to właśnie jej ciężar uniemożliwia pokazanie ruchliwego i gwarne go miasta. Wszak ruch implikuje pewną lekkość, a filmowy Berlin często wygląda tak, jak gdyby wisiała nad nim potężna, czarna chmura. To spod niej wieje ów wicher, który gna anioła historii – jak pisał Benjamin”⁴⁴⁴.

Odwołanie do Benjamin'a wydaje się nieprzypadkowe także z innego powodu. Sztuka filmowa, ze swej istoty wielotworzywowa i nowoczesna, oferuje przestrzeń estetycznej realizacji spektakłom historii, wpisując artystyczne konkretyzacje i wyobrażenia w Benjaminowską koncepcję alegorii, która „scala na moment teraźniejszość z przeszłością, powstrzymując na chwilę niszczycielskie wichry historii”⁴⁴⁵. Alegoria wyrażająca się w nieciągłości, fragmentaryzacji, niejednorodności oddaje współczesną kulturę między mediami, zdolna jest rozbijać jej pozory i iluzje. „Zmienia ona [alegoria – MB] linearność i ciągłość komunikacji mediatyzowanej w micie lub symbolu w nieciągłość i «nierozzerwalną sprzeczność» między «wizualnym bytem» a jego znaczeniem”⁴⁴⁶. Alegoria nowoczesnej, bezkrwawej rewolucji konstituuje się wobec wielości konwencji i sposobów przedstawiania, między archiwum obrazów i kinem a nowym medialnym

⁴⁴⁴ Magdalena Saryusz-Wolska, *Berlin: filmowy obraz miasta*, dz.cyt., s. 172. W swej kolejnej książce autorka używa określenia *obezwładnienie pamięci* w stosunku do Berlina. Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, dz. cyt. s. 357.

⁴⁴⁵ Grzegorz Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamin'a w kulturze współczesnej*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 127.

⁴⁴⁶ Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 42.

kształtem współczesności. Monumentalizm opowieści o upadku muru berlińskiego i roku 1989 odnawia estetyczne poczucie doświadczania historii, ale jest już innym – fragmentarycznym, dynamicznym, powtarzalnym spektaklem zdarzeń.

Więź Berlina z historią ma swoje konsekwencje w wypadku filmów o murze, jest ona częścią berlińskiego *genius loci* prezentowanego filmowo. Ten duch miejsca rozumieć można nie tylko w kontekście wyjątkowości Berlina, wykraczał on będzie poza dosłowne rozumienie miasta i jego przestrzeni. Brian Ladd tak rozpoczyna swoją rozprawę z miastem w *The ghosts of Berlin*:

„Berlin to nawiedzone miasto. W połowie tego stulecia [dwudziestego wieku – MB] mieszkańcy Berlina mogli spojrzeć wstecz na bezmiar plag: ostatni władca starożytnej dynastii doprowadzony do abdykacji i wygnania za sprawą przegranej wojny, nowa republika, która pada, dyktatura rządzona przez terror, terror uwolniony na resztę Europy, przynosi w rezultacie surową karę w postaci zniszczeń, klęski i podziału. Teraz ten podział i system panujący w Berlinie jest już wspomnieniem. Ale wspomnienia mają potężną siłę. [...] Wspomnienia często przywierają do fizycznej lokalizacji wydarzeń. To dlatego budynki i miejsca mają tak wiele do powiedzenia. Dają formę historii i tożsamości miasta. [...]”⁴⁴⁷.

W wypadku filmów o murze obecność przeszłości (jako historii) wyraża się w perspektywie historii osobistych, indywidualnych, które rzucane są na tło historii miasta i kraju – Berlina i Niemiec. Również w sensie dosłownym, i znów – jak w przypadku śladów, tropów pamięci – w wymiarze materialnym i technologicznym, medializowanym. Pośród tych reprezentacji najbardziej uderzające jest wykorzystywanie muru berlińskiego w roli **ekranu projekcyjnego** – projekcja staje się symboliczną **praktyką uobecniania historii** poprzez obraz.

W dokumencie *Mur* wspomnianego już malarza i dokumentalisty z NRD Jürgena Böttchera, rejestrującym rozbiórkę muru, jest sekwencja bardzo szczególnej projekcji filmowej. Rozgrywa się ona pod koniec filmu i można odnieść wrażenie, że spełnia rolę kulminacji. Film ma charakter eksperymentalnego eseju wizualnego i pozbawiony jest komentarza narratora. Uderzająca jest pierwsza scena filmu, gdy kamera powoli

⁴⁴⁷ Brian Ladd, *The ghosts of Berlin. Confronting German history in the urban landscape*, dz. cyt., s. 1.

panoramuje ogromne gruzowisko, pełne betonowych segmentów muru. Świadomość malarskiej wyobraźni reżysera podpowiada trop – dawna całość to teraz jedynie fragmenty.

W scenie projekcji najpierw widać projektor, a snop światła widoczny jeszcze bardziej z uwagi na unoszący się w powietrzu pył. Na jeden z fragmentów muru berlińskiego, wieczorem, przy wtórze wiertel rozwierających beton, pracach dźwigu i hałasach związanych z właśnie dokonywanym symbolicznym otwarciem Bramy Brandenburskiej, rzutowane są obrazy. Początkowo Böttcher filmuje je w taki sposób, że same obrazy wydają się niewyraźne, po chwili następuje zbliżenie i film wyświetlany na murze w roli ekranu kinowego wypełnia kadr i zyskuje ostrość pozwalającą na obserwację ukaziwanych scen.

Mur berliński służy jako **ekran kinowy**, choć poszarpana, nierówna faktura muru wpływa na jakość prezentowanych fragmentów, czyni je ziarnistymi, chropowatymi. *Mur* adaptuje konwencję tradycyjnej projekcji filmowej, z projektorem i filmową taśmą. Fragmenty projekcyjne zostają zaprezentowane na przemian z ujęciami reporterskimi z berlińskich ulic okresu upadku muru. Symbolicznie więc, chwila obecna staje się przeszłą – film sam będąc obrazowym komentarzem (bez narratorskiego komentarza zza kadru) do dziejących się wydarzeń, staje się refleksją na temat budowania narracji historycznych – fragmentaryzacji, która jest kluczem do formułowania opowieści oraz palimpsestowości, nakładania się na siebie **warstw-świadectw**, figurą ekranu i fantomów filmowych. Böttcher prezentuje na murze kilka zestawień obrazów filmowych z różnych okresów historycznych, to w istocie kilka projekcji, które odmierzają czas, wyznaczając – w czasie filmowej rejestracji – kolejne etapy znikania muru.

Pierwsza z projekcji rozpoczyna się zdjęciami filmowymi z okresu podziału i budowy muru berlińskiego: wkopywanie słupów do montażu zasieków, uzbrojeni żołnierze sprawujący kontrolę nad budową, rozpinanie zasieków z drutu kolczastego. Po krótkiej pauzie prezentowane jest zamurowywanie okien i reakcje mieszkańców Berlina – płaczących, patrzących na drugą stronę zza drutów kolczastych, machających chusteczkami, wyskakujących z okien. Znów pauza i kolejny fragment: skok żołnierza ochrony granicy przez zasieki z drutu kolczastego (postać, do której wrócę w dalszej części pracy), ludzie przedzierający się przez granicę, przez zapory z drutu kolczastego, symboliczne krzyże i kwiaty na granicy. Niektóre z ujęć są powtarzane, dublowane, jak to,

w którym kilkoro młodych ludzi przebiega przez zasieki z drutu kolczastego, lecz jedna z uciekinierek z impetem uderza się o druty, pomimo to wstaje i przedostaje na drugą stronę. Repetycja wynika może z zacięcia się taśmy a może jest świadomym postawieniem akcentu.

Drugą projekcję rozpoczynają ujęcia defilady z początku XX wieku – żołnierze konno przejeżdżają przez Bramę Brandenburską, prezentują broń, kobiety spacerują z parasolkami a mężczyźni wiwatują kapeluszami. Następnie, już czasowo bliżej współczesności, pojawiają się ujęcia marszów z pochodniami, flagi ze swastykami powiewają zawieszone na kolumnach, maszerują żołnierze, Adolf Hitler pozdrawia tłumy z samochodu. Po krótkiej chwili przerwy wyświetlane są obrazy płonącego Berlina: radzieccy żołnierze, staruszka przechodzi ulicą wypełnioną gruzami, a panorama odsłania ruiny miasta. Kolejne ujęcie przedstawia kobietę żołnierza w radzieckim mundurze z karabinem przewieszonym przez ramię, która kieruje ruchem w centrum miasta. Po skończonej projekcji następuje powrót do rejestracji wydarzeń równoległych do projekcji – oto burzenie muru trwa dalej przy aplauzie zgromadzonych i wiwatującego, międzynarodowego tłumu. Gdzieniedzie ta międzynarodowość pojawia się też wśród napisów na ocalałych jeszcze fragmentach muru, jak na przykład doskonale widoczny w pewnej chwili groteskowy komunikat „Philippe from Paris”, wieńczący ogromną dziurę w betonowej ścianie muru, jak odcisk dłoni nad wejściem do jaskini.

Trzecia projekcja znów rozpoczyna się od defilady, lecz tym razem maszerują żołnierze Niemieckiej Republiki Demokratycznej, a defiladę odbierają władze NRD z Erichem Honeckerem na czele – mur upadł przecież krótko po świętowaniu czterdziestolecia państwa. Defilujący żołnierze idą w takt z dźwięków kruszarek, wiertel i terkotu projektora. Po chwili przerwy kolejne ujęcia przedstawiają ludzi przechodzących przez przejścia graniczne – to noc upadku muru. Projekcja kończy się, jeszcze chwilę w kadrze widać ekran – szarą powierzchnię muru – która przez ten krótki czas staje się jednym: ekranem i obrazem.



Il. 32 Mur jako ekran. Kadr z filmu *Mur*



Il. 33 Projekcja filmowa. Kadr z filmu *Mur*

Projekcje wyznaczają rytm filmu, rozdzielając strumienie obrazów współczesnego Berlina i demontowanej betonowej granicy. W filmie *Mur* Jürgena Böttchera niemiecka

historia zaprezentowana zostaje w formie strumienia ruchomych obrazów, zmontowanego wyboru ujęć z filmowych kronik. Początkowa sekwencja przedstawiająca fragmenty muru powraca w formie podsumowania – niepotrzebne fragmenty muru przypominają gruz wyrzucony na śmietnik. Filmowe fragmenty za jakiś czas ulegną skróceniu, część z nich być może trafi na podobny śmietnik, bo pojawią się kolejne, nowe, które trzeba będzie pokazać w symbolicznej filmowej projekcji historycznej.

Podobna konwencja zostaje zastosowana w filmie *Znikająca granica*⁴⁴⁸ (1999), dokumencie nakręconym dziesięć lat po upadku muru berlińskiego. Nie mamy w nim do czynienia z historią zbiorowości, a z wieloma historiami indywidualnych osób. Na elementy architektoniczne w przestrzeni miasta, na pozostałości muru berlińskiego i fasady budynków rzutowane są filmowe rejestracje osób, które opowiadają o swoim życiu w NRD, dzielą się doświadczeniami i wspomnieniami z okresu niemiecko-niemieckiej granicy, mówią o prześladowaniach przez Stasi, rozdzielonych rodzinach i przyjaciółach. Jednocześnie, realizator z kamerą przechodzi trasą wyznaczaną przez mur, dokumentując jej stan z roku 1999. Ta droga, która jest szkieletem konstrukcyjnym filmu, jest jednocześnie trasą ludzkich losów naznaczonych przez przemoc. Historie indywidualne⁴⁴⁹, w formie filmowych projekcji, nakładają się na obiekty architektury miejskiej. Na szlaku dawnej granicy powstaje rodzaj mapy, fantomowej siatki, dzięki której historia miasta i jej mieszkańców realizuje się jako **palimpsest**. Palimpsestowość – ponownie – staje się słowem-kluczem na opisanie szczególnej relacji wobec minionego, zagarniając jeszcze większy obszar. Wizualne doświadczenie przeszłości nie tylko jest obecne w perspektywie pamięci ciała miasta, ale jest też doświadczeniem przeszłości jako historii i historiografii pracującej na warstwach-świadectwach.

⁴⁴⁸ *Znikająca granica (Die verschwundene Grenze)*, reż. Thomas Kutschker, Filmisches Berlin w koprodukcji ZDF, 1999. Strona internetowa o filmie: <http://www.filmischesberlin.de/Grenze.html>, 14.08.2012. Proces znikania jest symptomatyczny również dla filmu: *Die verschwundene Armee. Fünf Kapitel zur Geschichte der Nationalen Volksarmee*, reż. Jürgen Eike, Werner Brüssau, Studio Hamburg Filmproduktion, 1997 (dokument telewizyjny).

⁴⁴⁹ Podobnym ciekawym projektem była akcja z pogranicza wydarzenia artystycznego i dokumentującego zatytułowana *Wędrująca boja*, zbierająca i odtwarzająca relacje, historie i komentarze dotyczące muru w Berlinie w dniach: 13.08-09.11.2009. Zob. <http://www.wanderboje.de/index.php?id=10d>, 11.07.2012; http://urbanart-berlin.de/arbeiten/pl/wanderboje_mauer.pl.html, 18.12.2012.

Bruno de Wever we wstępie do antologii *Perspectives on European film and history* używa nawet takiego porównania – „Film historyczny jako palimpsest”⁴⁵⁰. Autor odwołuje się do dwóch znaczących postaci z punktu widzenia refleksji na temat historii w filmie w kontekście współczesności. Pierwszą z nich jest Robert A. Rosenstone, którego postulat o spojrzeniu na film jako na pewien sposób rozumienia przeszłości czy też interpretację przeszłości, jest kluczowy dla refleksji na temat tzw. **historii wizualnej** i filmu jako szczególnej formy **narracji historycznej**. Rosenstone, pisząc o filmach i historii⁴⁵¹, rozpatruje bardzo różne filmy niezależnie od ich filmowego rodzaju. Kino może przedstawiać przeszłość, będąc odrębnym gatunkiem tworzenia narracji, który ma swoje sposoby opowiadania i konwencje tak jak pisarstwo historyczne. W związku z tym można mówić o filmach reprezentujących główny nurt gatunku, tworzony wedle wzorów hollywoodzkich, jak i o tych, które są w stosunku do niego w opozycji, tak w sferze estetycznej, jak i w ramach proponowanych znaczeń. W wypadku filmów o murze większość z nich spełnia kryteria kina konwencjonalnego, choć nurt filmowy złożony jest z różnych formuł gatunkowych, różnych rodzajów i stylistyk. Marcin Radwan pisząc o koncepcji Rosenstone’a podkreśla:

„Film historyczny jako konstrukcja, nigdy zaś spojrzenie w minioną realność, zadaje zawsze pytanie o znaczenie przeszłości.[...] Historia obrazowa stanowi dyskusję z przeszłością, jednakże najwięcej komunikuje o teraźniejszości. Strategie ekranowe tworzą dla kultury wizualnej nowe kategorie historyczne wokół zagadnień społecznych, politycznych i kulturowych. [...] Gra kulturowa, jaką imputuje film, opiera się zawsze na trzech filarach: opisywaniu, wyjaśnianiu i interpretowaniu przeszłości”⁴⁵².

Próby udzielenia odpowiedzi na pytania, w jaki sposób historia – a raczej przeszłość – staje się obecna w teraźniejszości, obejmuje film jako sztukę uobecniania, emocji, prawdopodobieństwa, a nie prawdy. Jak przekonuje dalej de Wever, odwołując się do prac

⁴⁵⁰ Bruno de Wever, *Prologue: historical film as palimpsest*, w: *Perspectives on European film and history*, red. Leen Engelen, Roel Vande Winkel, Gent 2007.

⁴⁵¹ Robert A. Rosenstone, *The historical film as a real history*, „Film-Historia” Vol. V, nr 1/1995, na: http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf, 14.08.2012; zob. także: Robert A. Rosenstone, *Historia w obrazach/Historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, dz. cyt.

⁴⁵² Marcin Radwan, *Przyszłość przeszłości obrazowej. Wokół teorii «visual history» Roberta A. Rosenstone’a*, „Kultura i Historia” nr 16/2009, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1595>, 15.08.2012.

socjologicznych⁴⁵³, istnieje „nierozzerwalny związek między budowaniem narodowych tożsamości a użyciem, jak i potrzebą, ilustrowanej przeszłości”⁴⁵⁴. Warto dodać, że współczesne kino historyczne, wciąż spełniając potrzebę wspomagania narodowej tożsamości, odwołuje się do wątków o charakterze uniwersalnym, do powszechnie rozumianych wartości. Filmy o murze dotyczą zagadnień uniwersalnych, takich jak potrzeba wolności, miłość i przyjaźń. Upadek muru berlińskiego ze swoją demokratyczną symboliką okazuje się czytelnym tłem dla niemieckiej, a jednocześnie europejskiej historii. Otwarcie muru odwołuje się do symboliki wyjścia, lecz także mur w postaci betonowej granicy jest realnym obiektem w konkretnym miejscu, pośród innych pomników i pamiątek przeszłości.

W wypadku dwóch wspomnianych w tej części filmów (*Mur* oraz *Znikająca granica*) reflektowany jest sposób użycia medium kina: język filmu, materia (w postaci obrazów, również tych istniejących, także fotograficznych), które służą formułowaniu opowiadania oraz mechanizm kinowej projekcji. Twórcy proponują namysł nad kinem, jego językiem, nad tym, jak przedstawia przeszłość i teraźniejszość za pomocą filmowych kowencji, a co za tym idzie – nad znaczeniem filmowych obrazów w ramach narracji, tak wyraźnie konstruowanej. Dzieje się to za pomocą montażu – tej bodaj najważniejszej metody twórczej filmu – która stwarza, powołuje do życia przeszłość, która jest re-wizją i projekcją.

Hayden White, przyglądając się filmowi z punktu widzenia historiografa, zwraca uwagę na zdolność filmu, właśnie za sprawą filmowych środków wyrazu do sprostania zadaniom stawianym relacjom historiograficznym. Autor, uzupełniając niejako refleksje o kinie historycznym Rosenstone’a, pisze: „Roland Barthes podkreślał, że nieruchome fotografie nie orzekają i nie mogą orzekać [...]. Ale kino to zupełnie inna sprawa. Sekwencje ujęć i stosowanie montażu czy zbliżeń mogą służyć orzekaniu równie skutecznie, jak wyrażenia, zdania czy sekwencje zdań w dyskursie mówionym lub

⁴⁵³ Autor odwołuje się koncepcji brytyjskiego socjologa, Anthony’ego D. Smitha. Zob. pracę: Anthony D. Smith, *Etniczne źródła narodów*, przeł. Małgorzata Głowacka-Grajper, Kraków 2009.

⁴⁵⁴ Bruno de Wever, *Prologue: historical film as palimpsest*, w: *Perspectives on European film and history*, red. Leen Engelen, Roel Vande Winkel, Gent 2007, s.6.

pisany”⁴⁵⁵. Historiografia jako sposób dostrzegania i dyskusowania przeszłości z punktu widzenia współczesności – jej problemów, zdarzeń i formuł komunikacji, formułująca historię na kształt opowieści, uwikłana w język i pojęcia jest w pisarstwie White’a wyraźnym tropem. Autor w *Prozie historycznej*⁴⁵⁶ prezentuje też znaczące skomplikowanie współczesnej sytuacji komunikacyjnej – z jednej strony posługującej się wzorami, motywami, nawiązaniem do tradycji tworzenia opowieści, a z drugiej – znajdującej się na rozdrożu, w intertekstualnym uwikłaniu, postępującej fragmentaryzacji. White nawet sugeruje: „Uważam, że jeśli chodzi o reprezentację przeszłości, postmodernizm mógłby nas nauczyć, że jedyna przeszłość, na jaką możemy liczyć, to przeszłość wirtualna”⁴⁵⁷. Filmy o murze wyraźnie wkraczają w ten obszar nieobecnej przecież przeszłości, przywołując obrazy muru, rekonstruując, uobecniając.

Piotr Witek podkreśla autonomię sposobu wyrażania przeszłości za pomocą ruchomych obrazów: „w oczach metodologa czy historyka historiografii, filmowa historia jawi się jako narracyjne **audiowizualne zdanie sprawy** [podkr. – MB] z tego, w jaki sposób członkowie określonej wspólnoty, partycypujący w audiowizualnym wymiarze kultury, radzili sobie poznawczo z własną przeszłością. Film jest tu zapisem ich społeczno-subiektywnego, audiowizualnego doświadczenia kulturowej rzeczywistości”⁴⁵⁸. Filmowa historia reflektuje sytuację historyczną, jest formułą zapisania, zrekonstruowania przekonań i stanu świadomości społeczności, który jest unikalny w danym czasie i warunkach, będąc jednocześnie elementem procesu samookreślenia wspólnoty. Przywiązanie do pewnych motywów, które śledzę w pracy, fragmentaryczność, obecna również funkcjonalnie w tej części pracy – jest takim zapisem świadomości i odczuwania minionego.

Wedle słów Anthony’ego D. Smitha tożsamość opiera się na repetycji, powtarzalności. Proponowana przez autora definicja typu idealnego narodu, czyli „nazwanej i samookreślonej wspólnoty ludzkiej”⁴⁵⁹, oraz definicja tożsamości narodowej, która zostaje określona jako „ciągła reprodukcja i reinterpretacja wzorca wartości, symboli,

⁴⁵⁵ Hayden White, *Historiografia i historiofotia*, przeł. Łukasz Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, dz. cyt., s. 122. Na ten aspekt zwraca też uwagę Magdalena Saryusz-Wolska w: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, dz. cyt.

⁴⁵⁶ Hayden White, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, przeł. Rafał Borysławski i in., Kraków 2009.

⁴⁵⁷ Hayden White, *Literatura a fikcja*, w: tegoż, *Proza historyczna*, przeł. Dorota Kołodziejczyk, s. 69.

⁴⁵⁸ Piotr Witek, *Kultura Film Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005, s. 214.

⁴⁵⁹ Anthony D. Smith, *Kulturowe podstawy narodów. Hierarchia, przymierze i republika*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Kraków 2009, s. 36.

wspomnień, mitów i tradycji, które składają się na wyróżniającą spuściznę narodów, a także identyfikacja jednostek z tym wzorcem i spuścizną”⁴⁶⁰, wyraźnie odwołuje się do kształtowania wspólnoty w oparciu o symboliczne archiwum, sięgające do wspomnień, mitów i tradycji. To archiwum, obecnie w dużej mierze wizualne, jest wspomagane i zasilane przez opowieści historyczne, interpretacje przeszłości dokonywane z filmowej perspektywy.

Problem przeszłości w filmie oraz przeszłości jako filmu ciekawie jest problematyzowany w kinie o murze – bo w dwóch wymiarach – przeszłości jako pamięci i przeszłości jako historii. Przeszłość jako historia, czyli historyczność filmowa, konstrukcja minionego prezentowana jest nie tylko poprzez nawiązanie do filmowej opowieści, która zostaje uobecniona dzięki projekcji w kontekście czasowym i przestrzennym rzeczywistych przemian (*Mur* i projekcja w czasie rozbierania muru, *Znikająca granica* i projekcje na szlaku śladów muru). Polem obserwacji i prezentacji stają się również bohaterowie ekranu, którzy jako element filmowej poetyki służą mitologizacji przeszłości (na bazie wiedzy historycznej) w dziele filmowym oraz materia filmowa o charakterze źródła historycznego, która podlega autotematycznej refleksji. Barbara Szacka, pisząc o relacjach między mitem a historią⁴⁶¹, zwraca uwagę, że zrehabilitowany (przez historyków) mit stał się szczególną perspektywą na przeszłość, rodzajem wiedzy o przeszłości, choć odmiennym od historii, produktem wspólnotowej świadomości wobec wydarzenia – w jakimś sensie do historii się odwołującym, ważnym z punktu widzenia teraźniejszości i społecznych więzi.

9.1. Upadek muru berlińskiego, koniec wojny i ekranowi bohaterowie

Filmy zawierające wątki związane z granicą i samym murem berlińskim dzieją się w przestrzeni, którą można interpretować jako przestrzeń zbrojnego konfliktu, frontu wojny. Wpisują się one zatem w szerszy kontekst niemieckiego doświadczenia historii, ofiar okresu II wojny światowej, cywilnych ofiar bombardowań, kobiet, przesiedleńców, w końcu i zwykłych żołnierzy. W ten sposób dochodzi, jak sądzę, do symbolicznego

⁴⁶⁰ Tamże, s. 36.

⁴⁶¹ Za: Barbara Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, dz. cyt.

wykorzystania kwestii ofiar muru w budowaniu jednoczącej narracji, która spaja pozornie sprzeczne elementy, przydaje poszarpanej⁴⁶² przeszłości niemieckiej znamion pewnej ciągłości⁴⁶³. Narracje o murze stają się formą, w której wydarzenia okresu II wojny światowej zyskują swoje dopełnienie i zostają poddane rewizji, wizualnej interpretacji.

Film niemiecki ustanawia porządek i reguły w obrębie wizualnej reprezentacji historii najnowszej. Upadek muru berlińskiego staje się dopełnieniem, zamknięciem historii, przywróceniem ładu. Tak dzieje się w omawianych filmach: *Das Wunder von Berlin*, *Liebe Mauer*, *Słoneczna Aleja*. Otwarcie granic staje się również kończącym akordem w filmie *Mur* Jürgena Böttchera, ono zamyka cykl filmowych projekcji historycznych na murze. Wśród wizualnych reprezentacji wydarzeń doświadczenie wojny (a także doświadczenie socjalizmu NRD) zostaje wpisane w bieg dziejów a równocześnie wskazywane są elementy retoryki ofiar: cywile, zburzone miasto.

Film *Die Mauer – Berlin '61* prezentuje komentarz do rozpoczęcia budowy muru berlińskiego. Bohaterowie filmu, małżeństwo, próbują przedostać się na wschodnią stronę po syna – wedle filmowego motywu – budowa muru rozdziela rodzinę. Podczas przeprawy przez rzekę i próby ominięcia blokady zostają przypadkowo sfotografowani – zdjęcie trafia na pierwsze strony gazet. Nie umyka to uwagi służb po wschodniej stronie, reakcja jest niemal natychmiastowa. Wizerunek ich syna, należącego do organizacji pionierów, zostaje zawłaszczony na potrzeby mediów NRD, na łamach których zostaje opisany jako wzorowej postawy młody człowiek, wspierający swoją ojczyznę, pomimo zdrady rodziców. Pozuje na tle muru i uzbrojonych wojskowych na potrzeby propagandowego nagrania.

Konkluzja przedstawiona zostaje przez realizatorów filmu wprost: podobnie jak w wypadku innych filmów o granicy, niemieckie rodziny pozostały osamotnione w momencie zimnowojennego konfliktu, zostały same pomiędzy symbolicznie zaprezentowanymi stronami. Zachód przedstawiony zostaje w filmie bardzo dwuznacznie, poprzez postawę władz – bezsilnych wobec sytuacji oraz w postaci obłudnych obywateli Berlina Zachodniego, obojętności wojsk amerykańskich i rosyjskich. Wschodnia strona muru prezentowana jest za pomocą postaci umundurowanych funkcjonariuszy wojsk NRD,

⁴⁶² *Poszarpana przeszłość, naród we fragmentach* – określenia cytuję za: Konrad H. Jarausch, Michael Geyer, *Shattered past. Reconstructing German histories*, Princeton 2003.

⁴⁶³ Takie założenie wchodziłoby w polemikę z tezami przywołanego Pertti Ahonena i rozwijałoby je, poszerzając pole widzenia o teksty najnowszej kultury popularnej.

mierzących z broni do cywilnej ludności. Mur berliński, stwarzający strony konfliktu w perspektywie medialnej (prasa, telewizja), jest w filmach prezentowany jako czytelny znak wydarzenia historycznego.

Przedstawienie niemieckiego dramatu pomiędzy dwiema politycznymi potęgami przypomina nieco powojenne poszukiwanie odrodzenia, trzeciej drogi, przypomina jej wizualną reprezentację jako transformację idei o samostanowieniu, koniecznym wyzwoleniu się spod wpływów tak amerykańskich, jak i radzieckich. Mur berliński w tym wypadku staje się symbolem pozostawania pod wpływem obcej polityki, a silny kontrast obecny we wszystkich wymienionych filmach, kontrast między bohaterami negatywnymi – często wojskowymi wysokiego szczebla a zwyczajnymi Niemcami, przypomina powojenne koncepcje i wyobrażenia prezentowane na łamach niemieckiej powojennej prasy⁴⁶⁴. Wyobrażenia wspólnoty sięgają do znanych, wcześniej użytych znaków, tak jak w wypadku przetworzeń idei *Heimatu*.

Przedstawienie wydarzeń w formie przyczynowo skutkowego ciągu charakterystyczne jest również dla dokumentów, takich jak: *Flucht in die Freiheit*. Budowa granicy przedstawiona zostaje jako konsekwencja II wojny światowej, a jej otwarcie jako przywrócenie normalności, zdjęcie karzącego jarzma – ofiary i nieszczęście jakby odkupują wcześniejszą winę. Można te zabiegi znaczeniowe interpretować jako tendencję do konstruowania przeszłości, przyjmującą perspektywę RFN⁴⁶⁵, gdzie niemiecka historia znaczone jest przez dwa totalitaryzmy (w domyśle równoprawne, będące efektem okrucieństwa historii wieku dwudziestego), reprezentowane w porządku wizualnym przez sylwetki przywódców politycznych.

Filmy o murze odwołują się do medialnych sposobów konstruowania opowieści, dokonując pośrednictwa między różnymi perspektywami ideologicznymi, zderzając perspektywę indywidualną i zbiorową, bagaż doświadczeń powojennych z potrzebą legitymizacji i symboliki podkreślającej wspólnotowość – widocznych w wypadku odświeżenia motywów prywatności, rodzinnego kręgu. Ponadto wpisują się w ciekawy sposób w ogóle w nurt niemieckiego kina ostatnich lat, podejmującego temat przeszłości.

⁴⁶⁴ Te konteksty przybliży Cora Sol Goldstein w: *Capturing the German eye. American visual propaganda in occupied Germany*, Chicago 2009.

⁴⁶⁵ Robert G. Moeller, *War stories. The search for a usable past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley 2001. Zob. I rozdział: *Listening to war stories*. Autora przywołuje również Confino, zob. Alon Confino, *Germany as a culture of remembrance. Promises and limits of writing history*, dz. cyt.

Mają swój udział w konstruowaniu filmowej opowieści, której przesłanie wskazuje na przyszłość, co jest elementem o proveniencji mitologizującej.

W ramach produkcji filmowej warto zwrócić uwagę na nurt telewizyjnych filmów dotyczący II wojny światowej, które dotyczą wydarzeń takich jak bombardowanie Drezna, zatopienie okrętu Wilhelm Gustloff czy wysiedlenia podczas działań wojennych tak, jak ma to miejsce w filmie *Ucieczka*⁴⁶⁶ (2006/2007). Niektóre filmy, jak na przykład *Drezno*⁴⁶⁷ (2005/2006), którego reżyserem jest Roland Suso Richter odpowiedzialny za takie telewizyjne fabularne produkcje związane z murem jak: *Das Wunder von Berlin* i *Tunel ku wolności* – prezentują losy Niemców odcinających się zarówno od okrucieństwa niemieckich żołnierzy, fanatycznie wiernych rozkazom, jak i od postawy szalonego bohaterstwa. Co ważne, film *Drezno* kończy się rozgrywającą się współcześnie sekwencją (wyraźnie też odmienną formalnie). Przedstawia ona główną bohaterkę w dzisiejszym już mieście, świętującym zakończenie odbudowy Kościoła Marii Panny (która przebiegała już w zjednoczonych Niemczech, w okresie NRD budowla ta pozostawała w ruinie), który nazwany zostaje w filmie: „symbolem pokoju”. Głos zza kadru podsumowuje, wzmacniając znaczenie sekwencji: „Kto patrzy tylko w przeszłość, widzi tylko swój cień”⁴⁶⁸. Niemcy w filmie *Drezno* patrzą więc w przyszłość, choć mają świadomość przeszłości.

W filmie *Drezno*, tak jak w filmach o murze, dialektyka niszczenia (rozbiórki) i tworzenia (odbudowywania, rekonstruowania) zostaje wyraźnie zaznaczona. Nie tylko Berlin jest miastem w budowie, Niemcy również są w budowie, w okresie transformacji. Kino niemieckie proponuje opowieści akcentujące rozpięcie między przeszłością a czasem obecnym, dokonują rewizji i łączenia sprzecznych często wątków, nabierają charakteru

⁴⁶⁶ Zob. *Ucieczka (Die Flucht)*, reż. Kai Wessel, TeamWorX Television & Film GmbH, koprodukcja m.in. ARTE, Bayerischer Rundfunk (i in.), 2006/2007. Interesująca w tym kontekście jest relacja publicysty Włodzimierza Nowaka ze wspólnego, niemiecko-polskiego seansu filmowego filmu *Ucieczka*, zob. *Niemcy patrzą na ucieczkę*, na: <http://www.republika.pl/ofiaromwojny/teksty/0597.htm>, 14.08.2012.

⁴⁶⁷ *Drezno*, reż. Roland Suso Richter, EOS Entertainment, TeamWorX Television & Film GmbH, 2005/2006.

⁴⁶⁸ W powojennym kinie niemieckim (RFN) lat pięćdziesiątych widz znajdował zapomnienie, oglądając historie z happy endem, w filmach telewizyjnych po roku 1989 problem nowego początku, ujmowany jest w ramy nadmiernie czasem optymistycznego zakończenia lub nie do końca wiarygodne psychologicznie perypetie. Por. informacje na temat kina niemieckiego i kinowej frekwencji (wzmianki na temat tzw. *heimatfilmów*): Christoph Kleßmann, *Zwei Staaten, eine Nation. Deutsche Geschichte 1955-1970*, Göttingen 1988.

mediacyjnego między przeciwieństwami, sprzecznościami niczym w przestrzeni narracji **mitycznej**.

Nie inaczej rzecz się ma z przekazywaniem świadectwa o czynach bohaterskich, wzorcach w filmowej opowieści historycznej z motywem muru. Rosenstone wyróżnia kilka podstawowych reguł, prawideł narracyjnych historycznego kina mainstreamowego⁴⁶⁹. Wśród kryteriów takich jak dramatyzowanie, konstruowanie przeszłości jako formy opowieści właśnie – z początkiem, rozwinięciem i kulminacją, z naciskiem na realizm przedstawiania jako odtworzenie realiów życia codziennego, przedmiotów, mody danego okresu w przeszłości – znajduje się też prezentowanie historii za pośrednictwem **indywidualnych bohaterów**: „[...] zarówno fabularne filmy dramatyczne jak i filmy stawiają indywidualne jednostki na pierwszym planie procesu historycznego”⁴⁷⁰. W wypadku nurtu filmów o murze mamy do czynienia z obecnością całego spektrum bohaterów, nurt bogaty jest w filmy o charakterze kina głównego nurtu i filmy, jak chce Rosenstone, o charakterze eksperymentalnym, dlatego – choć bohaterowie indywidualni są faworyzowaną konwencją – to definitywnie nie jedyną. Kino o murze z dużą reprezentacją scen prezentujących tzw. obalanie muru berlińskiego ma wiele okazji do konstruowania formuł kolektywnego, wspólnego działania.

Filmy mają swoich bohaterów – indywidualnych herosów, po obu stronach muru berlińskiego. Jedną grupę stanowią **tzw. zwykli ludzie**, żołnierze ochrony granicy, mieszkańcy Berlina, NRD i RFN ze swoimi codziennymi, małymi sprawami, lecz w sytuacji wyjątkowej potrafiący zdobyć się na czyny pełne poświęcenia, tak jak rodzice z filmu *Die Mauer – Berlin '61*. Film *An die Grenze* z kolei pokazuje twarz nie tylko uciekinierów podejmujących próbę przekroczenia granicy, lecz przede wszystkim nadaje tożsamość służącym przy jej ochronie żołnierzom, zagubionym, schwytanym w pułapkę, wcieleniom „zwykłego człowieka”. W filmowej wizji to ofiary systemu, niewinni ludzie trafiający z poboru na front do strefy buforowej dzielącej mocarstwa. W filmie Eggera, którego akcja rozgrywa się w roku 1974, to czas wzmocnionej granicy ery Honeckera, co podkreślanie jest przez prezentowanie umocnień wraz ze specjalnymi urządzeniami samostrzelającymi, reżyser eksponuje też broń żołnierzy gotową do strzału. Tropienie

⁴⁶⁹ Robert A. Rosenstone, *The historical film as a real history*, dz. cyt.

⁴⁷⁰ Tamże.

uciekierów odbywa się tak, jakby chodziło o wrogą armię na polu bitwy, a bohater filmu prezentowany jest w sytuacji niepewności, strachu i paniki. Film zawiera szereg nawiązań, zarówno do amerykańskiego⁴⁷¹, jak i niemieckiego kina wojennego, skupionego na zwykłym, często bezradnym, żołnierzu w sytuacji frontowego absurdu, wojennego szaleństwa, w tym do tradycji kina niemieckiego lat dwudziestych⁴⁷². W ramach klasyfikacji bohaterów można wyróżnić też podgrupy. Taką podgrupą byłaby w ramach kategorii **zwykłych ludzi**, obecna w wielu filmach grupa tzw. **uciekierów**, ludzi podejmujących ryzyko ucieczki z NRD.

Druga grupa filmowych bohaterów to „**męczennicy wolności**”⁴⁷³ – niegodzący się na zastany porządek bojownicy, czynnie odmawiający bierności i afirmujący nowy ład. W zmilitaryzowanej filmowej przestrzeni granicy męczeńska ofiara żołnierska, w służbie krajowi (wykorzystywana niegdyś do celów propagandowych NRD), zostaje po 1989 roku zastąpiona symbolicznie ofiarą w imię przyszłej demokratycznej władzy i wolności. Jednocześnie, pozytywnie nacechowane postacie pograniczników pojawiające w kinie po roku 2000 mogą być odebrane jako działanie negocjujące między zimnowojenną propagandą a rehabilitacją, symbolicznym oddaniem sprawiedliwości ofiarom granicy. Figura męczennika pozwala na symboliczne przełamanie strachu wobec granicy i syndromu bierności. Jedną z takich postaci jest wzmiankowany już Michael Gartenschläger, rozmontowujący urządzenia militarne w obrębie granicy.

Obok pojedynczych bohaterów męczenników i zwyczajnych Niemców, w filmach występuje również bohater zbiorowy – to demonstranci, **figura tłumu**, który będzie wdrapywał się na mur, a potem rąbał go na kawałki. Jednym z najważniejszych haseł tekstów jesieni 1989 roku, o ile nie najważniejszym było przecież: „Wir sind das Volk” („Jesteśmy narodem”), a potem także: „Wir sind ein Volk” („Jesteśmy jednym narodem”). Co interesujące, w kontekstach palimpsestu hasła niesione na transparentach podczas zmiany roku 1989 nierzadko były przetworzeniem starszych, znanych wcześniej sloganów,

⁴⁷¹ W tym wypadku skojarzenie z amerykańskim kinem dotyczącym konfliktu w Wietnamie dokonuje się nie tylko na płaszczyźnie estetycznej, formalnej. Konflikt ten miał charakter traumatyczny dla społeczeństwa amerykańskiego, skutkował podziałem społeczeństwa, był doświadczeniem walki przegranej i niemoralnej.

⁴⁷² Na występowanie motywów filmowych związanych z przepracowywaniem wojennej traumy w kinie niemieckim lat dwudziestych XX wieku wskazuje Anton Kaes w: *Shell Shock Cinema: Weimar culture and the wounds of war*, Princeton 2009.

⁴⁷³ Stosuję to wyrażenie za Bronisławem Malinowskim, zob. tegoż, *Wolność i cywilizacja oraz studia z pogranicza antropologii społecznej, ideologii i polityki*, przeł. Janusz Mucha i Józef Obrębski, Warszawa 2001, T.10, s. 6 i 66.

jak na przykład: „Volksauge sei wachsam” („Oko ludu czuwa”), „Es lebe die Oktoberrevolution 1989” („Niech żyje rewolucja październikowa 1989”)⁴⁷⁴.

Redaktorzy tomu *Deutsche Erinnerungsorte*⁴⁷⁵ wyjaśniają, że w stwierdzeniu: „Wir sind ein Volk”, słowo: „Volk”, przekładane na język polski jako: „lud” i jako „naród”, to rozumienie wspólnoty kultury i języka, wspólnej bazy porozumienia, opartej na poezji, w której tkwią wyzwolenicze tony, to wspólnota pojedynczych ludzi, która składa się na całość. „Wir sind das Volk” z kolei akcentuje trzeci stan, rewolucyjny Lud, preludeum współczesnego narodu⁴⁷⁶. Te dwie idee narodu: wsparta na romantycznej transformacji etniczności wspólnota języka i kultury oraz wspólnota o charakterze związkowym, państwowym – splatają się w jedną, po raz pierwszy być może nie będąc ze sobą w konflikcie, reinterpreterują swoje dziedzictwo wobec przyszłości. Transparenty, które stanowią zauważalny element scenograficzny filmów są dość optymistycznym, idealistycznym i symbolicznym postulatem scalenia historycznych doświadczeń, towarzyszącym figurze tłumnego bohatera.

Emocje takie jak strach, miłość, determinacja, radość w filmach o murze ulegają hiperbolizacji a opowiadanie układa przeszłość po roku 1945 w kategoriach szkody i jej naprawy w roku 1989 – Zła, po którym nastąpiło Dobro. Rok 1989 pozwala na świętowanie i na radość. Emocjonalność filmów o murze staje się sposobem radzenia sobie z przeszłością, która zawiera w sobie żal i oplakiwanie klęski. Margarethe von Trotta w swojej *Obietnicy* jest jeszcze wstrzemięźliwa, dając filmowi otwarte zakończenie: rozdzieleni kochankowie spotykają się wśród tłumu świętującego otwarcie granic, lecz nie wpadają sobie w ramiona. Większość filmów o murze po roku 2000 akcentuje szczęśliwe zakończenie. Uciekinierzy z NRD przyjmowani są z otwartymi ramionami, są odważnymi ludźmi, bohaterami ceniącymi wolność i gotowymi wiele zaryzykować. Utrwalenie w filmach takiego obrazu, opartego na odwadze, bezkompromisowości i poświęceniu jest interesujące w kontekście społecznego odbioru, manifestowanego przez reakcje zachodnioniemieckich mediów, a potem dochodzących do głosu postaw rozczarowania

⁴⁷⁴ Cyt. za: Hannes Bahrman, Christoph Links, *Chronik der Wende. Die Ereignisse in der DDR zwischen 7. Oktober 1989 und 18. März 1990*, Berlin 1999, s. 62.

⁴⁷⁵ Etienne François, Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, dz. cyt.

⁴⁷⁶ Tamże, zob. hasło: *Volk*.

niemieckim zjednoczeniem. Agnieszka Szymańska, analizując dyskurs medialny w kontekście zjednoczenia, zauważa:

„To, co jeszcze jesienią 1989 postrzegano w kategoriach odwagi, niemalże bohaterstwa, dość szybko uległo dewaluacji i wiosną 1990 roku było uważane za objaw swoistego wygodnictwa [...]. Wiosną 1990 roku nie postrzegano już uciekinierów jako bohaterów narodowych, ryzykujących wszystko dla wolności, ale jako potencjalnych pasożytów społecznych [...]”⁴⁷⁷.

W filmie dochodzi do godzenia sprzeczności, bowiem obraz uciekiniera konstruowany jest poprzez przywołanie medialnych obrazów z jesieni 1989 roku, scen triumfu, symbolicznej radosnej manifestacji jedności i solidarności. Konkretnie wydarzenie i materiał archiwalny zostają za sprawą filmowych konkretyzacji przekształcone w formę wzorów, matryc i zaadaptowane na potrzeby budowania wspólnej tożsamości.

9.2. Obraz w obrazie: nawiązania

W roku 2010 Niemcy zgłosiły do projektu „Pamięć świata” („Memory of the world”) ⁴⁷⁸ pod auspicjami UNESCO, do swego rodzaju archiwum światowego dziedzictwa, dokumenty związane z murem berlińskim (jego budową i upadkiem) oraz tzw. „konferencją dwa plus cztery” (NRD, RFN + Wielka Brytania, Francja, ZSRR, Stany Zjednoczone) i Traktatem z roku 1990, który umożliwił zjednoczenie. Wśród zgłoszonych dokumentów i materiałów audiowizualnych⁴⁷⁹ odnajdujemy m.in.: materiały wizualne z roku 1961 związane z budową muru, ucieczkami, przemówienie Ronalda Reagana w Berlinie Zachodnim pod Bramą Brandenburską z 12 czerwca 1987 roku, jest również tzw. „notatka Schabowskiego”, dotycząca regulacji wyjazdów z NRD z 9 listopada 1989 roku oraz nagranie wystąpienia na konferencji prasowej, a także „Traktat o ostatecznej regulacji

⁴⁷⁷ Agnieszka Szymańska, *Medialne fiasko zjednoczenia? Media opiniotwórcze w sytuacji przełomu politycznego na przykładzie niemieckiego zjednoczenia*, Kraków 2010, s. 114.

⁴⁷⁸ Strona projektu *Memory of the world* z archiwum: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/>, 09.02.2013. Dokumenty zgłoszone przez Niemcy, zob.: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-2/construction-and-fall-of-the-berlin-wall-and-the-two-plus-four-treaty-of-1990>, 23.08.2012.

⁴⁷⁹ Zob. dokument (nomination form):

http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/Germany%20Berlin%20Wall.pdf, 09.02.2013.

w odniesieniu do Niemiec”⁴⁸⁰ podpisany w Moskwie 12 września 1990 roku, czyli tzw. „Traktat dwa plus cztery”. W galerii multimedialnej projektu „Pamięć świata” znajdują się cztery obrazy: trzy zeskanowane karty „Traktatu” oraz skan zdjęcia przedstawiającego uciekiniera Petera Fechtera leżącego pod murem berlińskim. Wśród zgłoszonych dokumentów fotograficznych znajdowała się jeszcze jedna fotografia – przedstawiająca skok funkcjonariusza ochrony granicy, Conrada Schumanna, ponad zasiekami z drutu kolczastego. We wniosku o dołączenie tych dwu wizualnych dokumentów do zbioru można przeczytać:

„Fotografie przeskakującego szczęśliwie przez zasieki Conrada Schumanna z roku 1961 (*Skok do wolności*) i młodego człowieka Petera Fechtera (1962), który został postrzelony podczas próby ucieczki i wykrwawił się na śmierć pod murem, znaczyły szok, z jakim wiązał się mur berliński w tamtym czasie i niosą pamięć o murze aż do dziś. Stały się ikonami światowej fotografii”⁴⁸¹.

Zdjęcie przedstawiające dziewiętnastoletniego Conrada Schumanna, żołnierza pełniącego wartę na granicy przy wznoszeniu muru, przeskakującego przez zasieki z drutu kolczastego w dniu 15 maja 1961 roku wykonane zostało przez fotoreportera Petera Leibinga⁴⁸². Fotograf wykonał tylko jedno zdjęcie, korzystając z doświadczenia, które nabył podczas fotografowania zawodów jeździeckich ze skokami przez przeszkody: „Miałem przecucie, że skoczy. To było jak instynkt”⁴⁸³. Frederick Taylor opisuje:

„Głosy zachęty z zachodniej strony stawały się coraz głośniejsze. Samochód należący do policji z Berlina Zachodniego podjechał i zatrzymał się z otwartymi drzwiami i włączonym silnikiem. «Chodź! Przechodź!» Schumann nagle rzucił palonego papierosa i zaczął biec w stronę drutów, odchylając na bok ciężką broń, dopadł do bariery i skoczył na zachodnią stronę. Najśłynniejsza fotografia Leibinga zrobiona – energowskim aparatem – unieśmiertelniła ten niezwykle moment. Żołnierz w hełmie i wysokich butach złapany w pół kroku nad zasiekami z drutu kolczastego – jego młoda twarz zastygła w skupieniu, podczas

⁴⁸⁰ Cyt. za: Adam Burakowski, Aleksander Gubrynowicz, Paweł Ukielski, 1989 – *Jesień Narodów*, dz. cyt. 161.

⁴⁸¹ Cyt. za: *Memory of the world register*, dokument nr ref. 2010-60, http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/Germany%20Berlin%20Wall.pdf, 23.08. 2012, s. 16.

⁴⁸² Zob. wywiad z autorem zdjęcia na: <http://www.jf-archiv.de/archiv01/331yy09.htm>, 10.08.2012.

⁴⁸³ Cyt. za: Frederick Taylor, *The Berlin Wall. A world divided, 1961-1989*, dz.cyt., s. 240.

symbolicznego przekraczania tego sztucznego i niehumanitarnego podziału, i dla nas, którzy patrzymy na ten obraz – zatrzymany na zawsze między Wschodem a Zachodem”⁴⁸⁴.

Drugie zdjęcie przedstawia Petera Fechter leżącego pod murem, śmiertelnie postrzelonego podczas ucieczki na Zachód niedaleko słynnego przejścia granicznego Checkpoint Charlie, 17 sierpnia 1962 roku. Fechter próbował wraz z kolegą przedostać się na drugą stronę muru. Kolega, który jako pierwszy wdrapywał się na mur miał więcej szczęścia, natomiast idący za nim Fechter, dostał się pod ostrzał strażników i pozostał po stronie NRD, wykrwawiając się na śmierć. Mężczyźni nie udzielili pomocy ani formacji wojskowe NRD, ani RFN. Amerykańskie wojska również zachowały wstrzemięźliwość, obawiając się ewentualnego konfliktu⁴⁸⁵. Sylwetki dezercerującego pogranicznika odmawiającego służby oraz ofiary muru są ważne w kontekstach, które już się pojawiły – motywu ucieczki, skaczących przez mur czy też opowieści o historii, która opiera się na figurach bohaterów i męczenników.

Tym razem chciałabym wskazać szczególną właściwość filmów o murze w kontekście autotematyzmu filmowego i umieszczania obrazów, w tym wypadku pochodzenia fotograficznego, w roli punktów odniesienia i przedmiotów rekonstrukcji filmowej, swego rodzaju intertekstualnego **wplecenia obrazów ikonicznych w tok filmowej narracji**. Obecność obrazów fotograficznych jest ciekawym aspektem filmów o murze. Ożywione fotografie pełnią rolę tropów interpretacyjnych, oferując sensy związane z przedstawieniami, które wcześniej mogły zaistnieć w obiegu na przykład prasowym (jak w wypadku fotografii Leibinga). Po drugie, są jak tekst w tekście – przykuwają uwagę widza, kierują ku odczytaniu. Po trzecie, wplecione w fabularną akcję filmu przydają autentyczności i prawdopodobieństwa. Ten szczególny rodzaj rekonstruowanych obrazów jest istotny z punktu widzenia kina historycznego, które ustanawia nowe opowieści historyczne, wybierając spośród różnych obrazów, posiłkując się nimi w interpretacji wiedzy o wydarzeniu.

W przywoływanym już filmie *Tunel ku wolności*, opartym na historii spektakularnej ucieczki podkopem pod murem berlińskim, pojawia się dość interesująca sekwencja, której

⁴⁸⁴ Tamże, s. 240.

⁴⁸⁵ Do zdjęcia nawiązuje też wspomniany już autor, Jerzy Zajadło, który właśnie od historii ucieczki Fechter i przedstawiających go dwóch fotografii rozpoczyna książkę *Odpowiedzialność za mur*, dz. cyt.

metatekstowy charakter jest wyjątkowo czytelny. Bohaterowie filmu zatrzymują się na jednej z berlińskich ulic, bo przed maską ich samochodu wyrasta nagle niespodziewana przeszkoda: mur. Nie byłoby w tym nic dziwnego, lecz znajdują się w miejscu, które wedle mapy powinno być przejezdne. Informacja na tablicy informacyjnej głosi: „To nie jest prawdziwy mur berliński, tylko dekoracja do filmu *Tunnel 28*”⁴⁸⁶. W. Wood Prods. Dystrybucja MGM.” „Jesteśmy w Hollywood” – komentuje jeden z bohaterów. „Kręcą o nas film. I to bez nas” – dodaje drugi. Cała scena nie wydaje się z początku szczególnie uzasadniona fabularnie, lecz w kolejnym ujęciu bohaterowie nawiązują kontakt z ekipą filmową. Umożliwia to w rezultacie bohaterom filmu, czyli kopiącym podkop pod murem, sprzedanie „na gorąco” historii na potrzeby reportażu telewizji amerykańskiej, która zobowiązała się do częściowego sfinansowania przedsięwzięcia, czyli ukończenia tunelu. To nawiązanie, splatające opartą na faktach fabułę z mechanizmami kinowej produkcji, jest ciekawe o tyle bardziej, jeśli zauważy się fakt, że *Tunel ku wolności* oparty został na historii podkopu znanego jako „Tunnel 29”. Nawiązanie do innej produkcji filmowej nie zgadza się z konwencją kina głównego nurtu, która przecież powinna ukrywać, a nie obnażać naturę widowiska, ponadto w takim ujęciu wydarzenie historyczne nabiera też charakteru potencjalnie rozrywkowego i performatywnego.

Reflektowanie natury filmowego medium i przeszłości w duchu **metaobrazowości**, jest w tym filmie wyjątkowo widoczne, lecz „paradoksalnie, to użycie fotografii nie ma wiele wspólnego z cyfrowością, trikową naturą współczesnego kina, które zrównuje płaszczyzny czasowe, ingeruje w obraz. W *Tunelu ku wolności* realizatorzy posługują się raczej inscenizacją, adaptacją, naśladownictwem i wyzyskiwaniem podobieństw. Sekwencja filmu w filmie informuje o potrzebie odczytywania znaczeń, z założeniem, że widz filmu rozpozna wizualne znaki. Palimpsestowość opowiadanej w filmie historii jest zresztą widoczna w filmie w wyraźnej formie dwóch innych (nie jedynych) nawiązań⁴⁸⁷ – do wspomnianych wyżej fotografii.

Filmy o murze, rekonstruując realia historyczne wzorują się na materiałach archiwalnych z różnych okresów (sierpień 1961 rok, październik i listopad 1989). W filmie

⁴⁸⁶ Chodzi o film: *Escape from East Berlin* (aka *Tunnel 28*), reż. Robert Siodmak, Walter Wood Productions (Los Angeles) we współpracy z Hans Albin Filmproduktion, 1962.

⁴⁸⁷ Film w jednej ze scen adaptuje również ucieczkę grupy obywateli NRD porwanym wojskowym autobusem. Autobus dosłownie wjeżdża w mur (dla przypomnienia, wtedy jeszcze budowanego z bloków betonowych i stosunkowo niewysokiego), co umożliwia wyjście pasażerów po stronie RFN.

Tunel ku wolności jednak, realizatorzy przywołując sytuacje utrwalone na zdjęciach, nie posługują się oryginalnym materiałem (w tym wypadku zdjęciami archiwalnymi, jak to miało miejsce choćby w *Memory of Berlin*, *Pod Czerwoną Kakadū*), lecz **adaptują archiwalia** na potrzeby fabularnej opowieści historycznej. Co ciekawe, Annette Dorgerloh w *Westwärts – ostwärts: die Mauer im Spielfilm*⁴⁸⁸, omawiając film *Tunel ku wolności*, zatrzymuje się przy skoku Schumanna, pomijając inne, w moim przekonaniu nie mniej ważne nawiązanie – do śmierci Petera Fechter.

Wydaje mi się bardzo ciekawe umieszczenie tych dwóch zdjęć w obrębie tej samej filmowej narracji. Zdjęcie uciekiniera i zdjęcie męczennika niosą z sobą elementy mitologizacyjne w filmowej opowieści historycznej. Wzmiankowaną ikoniczność obu fotografii należałoby w tym wypadku rozumieć tak jak podpowiada Urszula Jarecka:

„Ikona odwołuje się do koncepcji prawdy w sensie *manifestatio*, pomaga odkrywać istotę rzeczywistości w tym fragmencie, do którego się odnosi, docierać do najgłębszych aspektów wydarzeń”⁴⁸⁹.

Obie fotografie dotyczą konfliktu wojennego (wojna propagandowa, zimna wojna), dokumentując przebieg działań. Mur berliński w kinie niemieckim, jak argumentowałam wcześniej, sygnalizuje stan wojny, miejsce śmierci i walki. Właściwa akcja filmu *Tunel ku wolności* rozpoczyna się 13 sierpnia 1961 roku. Bohaterowie filmu, których realizatorzy przedstawiają widzom w sekwencji otwierającej, obserwują kordon strażników pod Bramą Brandenburską i początki wznoszenia granicy. Kamera skupia się na żołnierzu, który rzuca papierosa i biegnie w stronę zasieków z drutu kolczastego, jego skok ukazany jest w zwolnionym tempie. W momencie przeskakiwania błyska lampa aparatu, następuje cięcie i widać w kadrze przez moment twarz nieco zaskoczonego fotografa, który jakby bezwiednie nacisnął spust aparatu. Podobieństwo do autentycznej sytuacji jest oczywiste, jednak nawiązanie nie jest przecież dosłowne: w filmie data wydarzenia jest wcześniejsza a fotograf, o którym można wnioskować, że wykonał zdjęcie, jest starszym mężczyzną, podczas gdy w rzeczywistości Leibing był zaledwie rok starszy od Schumanna i dopiero

⁴⁸⁸ Annette Dorgerloh, *Westwärts-ostwärts: die Mauer im Spielfilm*, w: Anke Kuhrmann, Doris Liebermann, Annette Dorgerloh, *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*, dz.cyt.

⁴⁸⁹ Urszula Jarecka, *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*, Warszawa 2008, s. 21.

zaczynał swoją fotoreporterską karierę. W filmie nie ma też mowy o namowach do skoku ze strony zgromadzonego tłumu.



Il. 34 Skok Schumanna w filmie *Tunel ku wolności*, reż. Roland Suso Richter (2000/2001)



Il. 35 Ucieczka Conrada Schumanna („skok do wolności”), 15 sierpnia 1961. Zdjęcie autorstwa Petera Leibinga

Śmierć Petera Fechtera została z kolei w *Tunelu ku wolności* zaadaptowana już na prawach samodzielnej sceny. Heiner, ukochany jednej z bohaterek zaangażowanej w budowę tunelu, zostaje postrzelony tuż pod murem po wschodniej stronie miasta. Ranny próbuje się wydostać z pułapki. Bohaterka stoi przytulona do muru po stronie Berlina Zachodniego i bezradnie nawołuje chłopaka. Ten, zanim umrze, zdoła jeszcze chwilę

porozmawiać z nią poprzez mur. Wojska po obu stronach granicy, prezentowane w filmie, zgodnie z relacjami historyków o zdarzeniu – nie reagują. Jedno z ostatnich ujęć tej sceny ukazuje leżącego mężczyznę w pozycji podobnej do tej, w jakiej leżał pod murem Peter Fechter. Realizatorzy powtarzają obraz utrwalony na fotografii, dbając o podobne położenie kamery, która scenę filmuje z góry. Elementem dodatkowym w kadrze jest sylwetka bohaterki filmu klęczącej po drugiej stronie muru.



Il. 36 Śmierć pod murem. Kadr z filmu *Tunel ku wolności*



Il. 37 Peter Fechter śmiertelnie postrzelony podczas ucieczki, 17 sierpnia 1962 roku

Nawiązania do zdjęć pozwalają na powtórzenie ustalonego kontekstu – obie fotografie dotyczą bowiem zmagania pojedynczego człowieka z systemem, sytuacją, czasem

i przestrzeni historii jako biegu dziejów – symbolizowanymi przez granicę wewnętrznemiecką. Obie dotyczą bardzo ważnego motywu związanego z murem – ucieczek. Na przykładzie filmu *Tunel ku wolności* można jeszcze raz bardzo podkreślić wagę i złożoność motywu ucieczki przez granicę w kontekście filmów o murze. Kino to jako nurt wizualizowanej historii, dokonując wyboru spośród różnych możliwych do konstrukcji faktów, zdarzeń – skupia się szczególnie na wątkach wiktyimizacyjnych. Wyraźny jest też trop heroizacyjny, ślady mityzacji wydarzeń historycznych, aż po graniczne przekraczanie, czy też inaczej – doświadczanie ludzkiej kondycji, które za sprawą doświadczenia muru staje się rozprawą człowieka ze sprawami ostatecznymi, gdzie tragizm i śmierć wzmacniają poczucie wzniosłości płynące z percepcji współczesnej audiowizualnej refleksji nad przeszłością.

W obu wypadkach fotografie zostają zaadaptowane na potrzeby filmu. W skoku Schumanna nie ma miejsca na wątpliwość, realizatorzy ograniczają się do dopełnienia podstawowego sensu fotografii, którym jest skok w zwolnionym tempie, chwilowe zawieszenie ponad podziałem. Co więcej, w tym wypadku, pominięcie okoliczności towarzyszących przeskoczeniu na drugą stronę, jak pokazałam korzystając z historycznej opisowej konstrukcji tego faktu nie zmienia nadanego fotografii sensu, jej podstawowego trwałego, ikonicznego znaczenia. To skok na Zachód, ucieczka dokonana przez żołnierza służącego przy powstającej granicy, funkcjonariusza państwa.

Śmierć pod murem z kolei hiperbolizuje przemoc – żołnierze pełniący służbę przy murze nie mają litości. Przekaz filmowy podkreśla bezsilność ofiary i okrucieństwo związane z granicą, która – bardzo wyraźnie w filmie – dzieli. Dodatkowy kontekst powoduje, że *Tunel ku wolności* multiplikuje znaczenia, komunikuje charakter filmowego medium, którym jest **interpretacja przeszłości** na bazie materiału źródłowego, na podstawie śladów, którym w tym ujęciu są fotografie. Obraz fotograficzny działa tu na takich samych prawach jak pozostałe materiały, na których został oparty film, a które podlegają filmowemu ucieleśnieniu, odegraniu. Fotografia nie jest przedmiotem dosłownego przeniesienia czy też odtworzenia sytuacji przedstawionej, lecz służy reprezentacji wizualnej jako interpretacji właśnie – w ten sposób kino o murze jako kino historyczne ciekawie problematyzuje kwestię wykorzystania źródeł historycznych w budowaniu opowieści o przeszłości.

Mur berliński służy jako punkt odniesienia dla formułowania nowej opowieści historycznej, gdzie film odnosi się również do procesu powstawania historii, proponując jego twórczą lekturę. Film *Tunel ku wolności* nasycony jest tego rodzaju metatekstowym opowiadaniem, co jak się okazuje, nie jest nowością w tym wypadku, a kontynuacją tradycji kina o murze.

W filmie von Trotty *Obietnica* ucieczka do Berlina Zachodniego poprzedzona zostaje narracyjnym wizualnym wstępem, ukazującym archiwalia dokumentujące budowę muru. To kondensacja filmowych i fotograficznych obrazów, swego rodzaju kanon archiwum: układanie muru z betonowych bloków, ucieczki ludności przez rozstawione zasieki, Conrad Schumann przeskakujący ponad przegrodą z drutu kolczastego, kobieta wyskakująca z okna, ludzie usiłujący się porozumieć ponad murem. Von Trotta na ten kolaż dokumentalnych nagrań (wielokrotnie przywoływanych, jak na przykład z Bernauer Straße) – nakłada historię fikcyjną, wyraźnie oddzielając oba sposoby obrazowania. W jednej ze scen filmu jednak, dokonuje swego rodzaju zabiegu reinterpretacji wizualnego materiału.

Scena, na którą pragnę zwrócić uwagę rozgrywa się w filmowej rzeczywistości już pod koniec lat osiemdziesiątych – bohater filmu spotyka się ze swoim synem w Berlinie Zachodnim. Chłopiec podczas spaceru prowadzi ojca pod mur berliński i specjalnie przerzuca piłkę ponad murem, tak, by spadła na wschodnią stronę. Po chwili piłka wraca jednak do niego z powrotem, przerzucona z drugiej strony muru. Chłopiec wyjaśnia zaskoczonemu mężczyźnie, że: „zawsze tak się dzieje”. Scenę tę można odczytać jako nawiązanie do dokumentalnego reportażu, produkcji amerykańskiej o murze z roku 1962 – w filmie tym dzieci grają w piłkę, która zostaje w czasie gry przypadkowo wykopana ponad murem i przelatuje na wschodnią stronę⁴⁹⁰. Zasmucone dzieci patrzą w górę, piłka ginie gdzieś po drugiej stronie, a one czekają daremnie na powrót swojej zabawki. W filmie von Trotty motyw ten zyskuje zupełnie inne znaczenie, przełamuje fatalizm amerykańskiej kroniki filmowej, która po ujęciu z dziecięcą zabawą skupia się na ofiarach muru. Piłka w *Obietnicy* powraca – scena kończy się symbolicznym gestem porozumienia, niejako ponad murem i pomimo muru.

⁴⁹⁰ Dziewięćminutowa amerykańska kronika filmowa *The wall*, Hearst Metrotone News, 1962 rok; materiał dostępny na „C-SPAN Video Library”: <http://www.c-spanvideo.org/program/300753-1>, 09.02.2013.

„Celem **narracji otwartej** [podkr. – MB] jest nie zmierzanie do zakończenia, gdy takowego nie ma; bardziej chodzi o intencjonalne pozostawienie pewnych konfliktów (*some tensions*) nierozwiązanych, do objęcia sprzeczności i złożoności”⁴⁹¹. To stwierdzenie Alona Confino, charakteryzujące jedną ze ścieżek historiograficznych historii niemieckiej, dobrze sprawdza się w odniesieniu do filmów o murze, które próbują mediować między historią, historiografią a pamięcią indywidualną i kolektywną, prowadząc w stronę konstruowanej medialnie przeszłości i stanowią tak wyraźny niekiedy do niej komentarz. Jak wedle ustaleń Piotra Witka: „Film historyczny jest czymś na kształt audiowizualnej autorefleksji pokolenia, audiowizualnym zapisem jego samowiedzy kulturowej utrwaloną w postaci filmowych narracji historycznych [...]”⁴⁹². W tym wypadku autorefleksja zbiorowości dotyczy nie tylko przeszłości, lecz również sposobów jej mediatyzowania oraz świadomości charakteru współczesnej kultury wizualnej, sposobów jej funkcjonowania, proponowanych reżimów obrazowania i widzenia, stosunku do filmowego medium jako mogącego występować w roli komentarza i obszaru dyskusowania – a nie tylko manipulowania – znaczeń.

⁴⁹¹ Alon Confino, *Germany as a culture of remembrance. Promises and limits of writing history*, dz.cyt. s. 191.

⁴⁹² Piotr Witek, *Kultura Film Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, dz.cyt., za pracami Jana Pomorskiego, s. 214-215.

Zakończenie

Ja, mur, już moją odegrałem rolę,
A ukończywszy, ja, mur, odejść wolę⁴⁹³.

William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, akt V, Sc.1

Jednym z podstawowych celów pracy była próba charakterystyki i złożoności zjawiska nurtu filmowego w kinie niemieckim, podejmującego tematykę granicy wewnątrzniemieckiej, symbolizowanej przez mur berliński. W pracy najbardziej interesowały mnie filmy powstałe po roku 1989, który to rok uważam za szczególnie z punktu widzenia kultury, przemian społecznych, ujęcia historycznego – a także kinematograficznego. Rok 1989 stanowi umowny punkt wyjścia dla nakreślenia perspektywy filmowego obrazu muru berlińskiego – swego rodzaju wizualnej historii tego obiektu architektonicznego i symbolicznego, na którą składa się powstanie, trwanie oraz jakże widowiskowa likwidacja.

Filmy, które posłużyły mi za materiał badawczy, to nie tylko fabularne dzieła filmowe (kinowe oraz telewizyjne), lecz także filmy dokumentalne, które są jeszcze dość rzadkim przedmiotem refleksji, a przecież – w opisanym przeze mnie nurcie – nie zajmują wcale miejsca marginalnego. Co więcej, jak starałam się pokazać, perspektywa dokumentalna dodaje kinu o murze złożoności, prezentuje refleksję o większej czasem niż w wypadku fabuł swobodzie formalnej, treściowej, stanowiąc wręcz autorski i osobisty głos w ramach podejmowanych kwestii. Wobec swego rodzaju powrotu zainteresowania dokumentem w ciągu ostatnich lat (i to dokumentem rozumianym również w kontekstach teoretycznych, historycznych, a w końcu – odbiorczych i związanych z popularyzacją tego rodzaju filmowego), takie ujęcie być może było nawet w pewnym stopniu koniecznością. W ramach przyglądania się zgromadzonemu materiałowi starałam się pogodzić dwie perspektywy spojrzenia: z jednej strony chciałam wyróżnić i skoncentrować się na tematyce oraz wątkach dominujących, obecnych wyraźnie w tym nurcie filmowym. To w efekcie skupienia na tych zauważonych punktach ciężkości kina o murze powstała struktura

⁴⁹³ William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, przeł. Maciej Słomczyński, Kraków 1982, s. 105.

pracy, w ramach której systematyzuję i opisuję materiał. Z drugiej strony, moim dążeniem było poszukiwanie i dostrzeganie takich tropów, których obecność uważam za element wybitnie nowy i interesujący na tle niewielkiego wprowadzie, lecz istniejącego przecież, piśmiennictwa. Takich zarysów nowych tropów przedstawiłam kilka, między innymi: obecność w NRD wątków popkulturowych związanych z recepcją kultury Indian Ameryki Północnej i figurą Dzikiego Zachodu, znaczną świadomość audiowizualną w ramach podejmowanych przez twórców działań o charakterze autotematycznym w ramach filmowej materii – obecność intertekstualnych nawiązań na różnych poziomach przedstawienia, oraz różnice i podobieństwa w przedstawianiu wspólnych wątków tematycznych przez twórców kina fabularnego i dokumentalnego.

Niezmiennie istotne było dla mnie zaprezentowanie zjawisk poddawanych refleksji przez kino o murze z punktu widzenia dokonywanych schematyzacji, wzorów przedstawienia, przy zwróceniu uwagi na zjawiska obecne szczególnie – takie jak między innymi: młodzi ludzie wobec przełomu 1989 roku, obraz kobiet w filmach o murze, renesans figury rodziny, problematyka Stasi. Przy okazji podejmowania tych kwestii chciałam także, by sposób ich ujęcia pozostawał zawsze możliwie szeroki, otwarty na towarzyszące konteksty – dlatego oprócz problematyki filmowej w mojej pracy obecne są nawiązania do literatury i fotografii. To poszerzenie kontekstu pozwala też, jak myślę, na uniknięcie schematyzacji w myśleniu, w doborze metody, pozwala dostrzec zjawisko kina o murze jako jedną z tendencji kulturowych we współczesnych Niemczech, w ścisłym związku z innymi nurtami filmowymi i działalnością literacką. Film nie jest przecież izolowaną aktywnością, jak w soczewce chwyta nastroje społeczne, mody i wyobrażenia, a także, co ważne w wypadku kina dokumentalnego – odnosi się do spraw i ludzi w konkretnym miejscu i rzeczywistości.

Trzy części pracy w moim zamyśle wyznaczyły obszary, które pozwoliły na spójne przedstawienie filmowego obrazu muru w ramach swego rodzaju interdyscyplinarnej sieci, która z jednej strony pozwala na swobodny i elastyczne wydobywanie interesującej mnie problematyki w możliwie złożonej konfiguracji, a z drugiej strony, stanowi aktualną perspektywę badawczą z punktu widzenia współczesnej, poszukującej humanistyki, nieco „pomiędzy” i bez ścisłych granic.

W pierwszej części pracy (*Spektakl*) podporządkowanej tematyce spektaklu nie poprzestaję na metaforze teatralnej, staram się na temat muru berlińskiego spojrzeć poprzez intermedialne spektakle współczesnej kultury, utrzymane w formule dominującej estetyki telewizyjnej. Kategoria spektaklu, istotna z punktu widzenia kultury wizualnej, pozwala na przedstawienie muru berlińskiego w procesie pełnienia przezeń kolejnych ról, w kontekście telewizyjnego widowiska, które upadek muru berlińskiego uczyniło wzorem rewolucyjnego ulicznego performansu. Kino o murze, odnosząc się do metafor odgrywania, masek i przedstawień w wymiarze medialnym, aktualizuje spektakularność, poddaje ją refleksji.

Druga część pracy (*Granica*) również nie dotyczyła wyłącznie kontekstów związanych z topograficznym wymiarem granicy wewnątrzniemieckiej. To, co ciekawe w kinie o murze dzieje się często w sferze metaforycznej, symbolicznej, gdzie granica nabiera znaczeń konstytuującego antropologicznego gestu, znaku powołującego do istnienia przestrzeni w wymiarze ludzkim, wobec swojskości i obcości, aż po skrajność przeżyć granicznych, poza wyrażonym. W części *Granica* przywołuję koncepcje związane ze studiami nad traumą. Mediatyzowanie traumy staje się sposobem uobecnienia problematyki granicy w kontekście ofiar muru, pozwala zobaczyć poszczególne elementy kina o murze jako specjalnego rodzaju komunikatu o stracie. Mur berliński, którego już nie ma, otwiera drogę rozmaitym opowieściom, które domagają się głosu. W filmie próby uchwycenia głosu ofiar muru są również sposobem zaakcentowania kwestii, która jeszcze nie została w pełni wypowiedziana, która dopiero podlega wstępnemu sformułowaniu, co staram się podkreślić za pomocą odwołań do kina dokumentalnego. Problem ofiar to także ślad wszelkich marginalizowanych po zjednoczeniu głosów, to wskazanie na ciemniejszą stronę zjednoczeniowej radości, zaakcentowanie przemilczeń, które w kinie o murze również niosą znaczenia.

Różnie rozumiana graniczność pozwala mi i w tej części zaakcentować intertekstualność niemieckiego kina wobec muru, a wskazanie motywu związanego z figurą rodziny umożliwia ukazanie filmów z murem jako części procesu formułowania znaczeń kulturowych w obrębie kwestii tożsamościowej. Nawiązania do idei *Heimatu* były dla mnie ciekawe o tyle, o ile stały się przykładem wielokrotnej adaptacji, również w ramach filmowej materii. Nowe niemieckie kino wobec najnowszej historii wpisywałoby się zatem w praktykę kina dyskutującego z filmowym materiałem, z tradycją, a wskazywana czasem

intuicyjnie w piśmiennictwie filmowym nostalgiczność nabierałaby innego wymiaru. Nostaliczność jest formą pastiszu, formą dyskursywną, która jako cecha stylu dotyka filmów o murze i w tym znaczeniu jest sposobem przedstawienia przeszłości, ale nie w prostej drodze wyrazem tęsknoty za nią, co bywa często mylnie utożsamiane w wypowiedziach dotyczących niemieckiej tzw. ostalii.

Część trzecia pracy (*Ekran*) stanowiła dla mnie rodzaj podsumowania, bowiem kategoria ekranu zawiera w sobie odniesienia do spektaklu, jak i do kwestii graniczności. Obie omawiane wcześniej kategorie zyskują w tej części rodzaj wspólnego mianownika, który jednocześnie niezwykle mocno zrośnięty jest z kulturą wizualną, jest praktycznie jej ikonicznym znakiem. Ekran to również w jakimś sensie słowo klucz, które spaja kino o murze w relacji do przeszłości, która z kolei omówiona została w wymiarze pamięciowym i historycznym. Filmowa projekcja, która jest tropionym przeze mnie śladem, to jednocześnie sposób problematyzowania przez filmy o murze kwestii przeszłości. Projekcje w przestrzeni miejskiej – rzutowanie obrazów filmowych (dokumentalnych obrazów filmowych, rejestracji wydarzeń historycznych, relacji wspomnieniowych berlińczyków) w przestrzeń architektoniczną miasta Berlina wraz z powiązaniem muru berlińskiego z filmowym kontekstem pamięci i poszukiwaniem śladów prowadzi w stronę szczególnego rodzaju doświadczenia. Projekcja konstytuuje kino i służy jako metafora pracy pamięci, która projektuje obrazy, uobecnia je w świadomości. Ludzki aparat percepcyjny wydaje się podobny do kinematografu, maszyny rejestrującej i projekcyjnej.

W perspektywie filmowej mur staje się wyjątkowym rodzajem śladu, znaku odsyłającego do wspólnej pamięci zakorzenionej w miejscu i tożsamej z nim, a jednocześnie przez swoją materialność, fizyczność prowadzi w stronę odzyskanego zainteresowania materialnością jako znakiem historii. Płynność w przechodzeniu od koncepcji związanych z pamięcią do koncepcji współczesnej historiografii wskazuje na pograniczny charakter filmu i obrazowości, która zdaje się wspierać oba nurty zainteresowania przeszłością. Filmy dotyczące przełomu i zjednoczenia – szczególnie w sferze dokumentu filmowego – wychodzą poza temat muru berlińskiego, zwracając uwagę na inne, nierzadko już nieobecne, ruiny.

Film jest ciekawym artefaktem z punktu widzenia studiów nad pamięcią, ale i służy oficjalnej wiedzy o przeszłości, w polu historii opowiadanej i konstruowanej. Sfery

indywidualnego i zbiorowego zapamiętanego w filmie nie są wyłącznie związane z opowiadaniem o wspólnej przeszłości – kino o murze podnosi również kwestię zazębiania się oficjalnej zbiorowej i indywidualnej pamięci, narracji historycznej i świadectw jednostkowych. Na przykładzie rozbiórki Pałacu Republiki odniosłam się do takiego właśnie splotu znaczeń, pamięci i historii, który zyskał swoją filmową reprezentację w jednym z filmów dokumentalnych. Obrazowość, którą uczyniłam bohaterką trzeciej części pracy spróbowałam ukazać „pomiędzy” sposobami dyskusowania przeszłości, z punktu widzenia pamięci i historii. Jednak znów, kino historyczne, które przedstawia formuły i sposoby konstruowania wizualnej, uobecnionej przeszłości wykonuje pracę z materiałem wizualnym – jako źródłowym – i na nim dokonuje manipulacji i przekształceń.

Mur berliński w niemieckim kinie interesował mnie także z uwagi na ten aspekt – starałam się pokazać, że to kino nie tylko dające się odczytać wobec koncepcji antropologicznych, czy też pozostające w perspektywie odniesień do przeszłości – to nurt filmowy bardzo ciężący w stronę przemian współczesnej ikonosfery, w stronę technologicznego i medialnego przełomu, wręcz dokumentujący w swej materii filmowej szereg medialnych przemian. Obrazy muru uwikłane są w przeszłość przywoływaną za pomocą tradycyjnej techniki, w terkotanie projektora, fizyczną realność materiałów filmowych i fotograficznych, namacalną cielesną świadomość przemijania i fotografii jako śladu przeszłości. Świat obrazów w dobie technicznej manipulacji obrazem, obdarzony zdolnością niezmordowanego elektronicznego oddziaływania, podlega przecież już nie tyle masowej percepcji, lecz percepcji zindywidualizowanej. Sam obraz, jego obecność i jego przekształcenie staje się oczekiwaną treścią widowiska-spektaklu. Nowe formy uczestnictwa w kulturze opierają się na indywidualnej perspektywie, gotowej do przeformułowywania wzorów, do przenoszenia w sferę medium znaków prywatnych przeżyć, wyrażając przenikanie się form komunikatów i ekspresji.

Upadek muru zwiastuje nową, intertekstualną i intermedialną wizualność, żegnając starą, analogową w sensie dosłownym, czasowym i symbolicznym. Spojrzenie wstecz jest sposobem widzenia i sposobem konstruowania znaczeń, niejako już w podróży, w przejściu, na tle poznawczych i metodologicznych dysonansów. „Być może tylko wtedy, gdy spoglądamy wstecz, nabiera sensu to, na co patrzymy?”⁴⁹⁴ Patrzenie w kontekście

⁴⁹⁴ Annette Kuhn, *Family secrets. Acts of memory and imagination*, London 1995, s. 108.

ekranu wyraża jednocześnie przymus i wolność, a doświadczenie przeszłości w formie opisu, wyrażanych treści ujawnia świadomość i materię konstruowanych postrzeżeń.

Kino o murze nie jest filmowym nurtem zamkniętym. Swoją wybór filmów zamknęłam na roku 2011, a od tego czasu w kinie niemieckim pojawiło się kilka filmów, z których część wpisywała się w zaprezentowaną przeze mnie tematykę, w tym jeden – film *Barbara* (2012) w reżyserii Christiana Petzolda⁴⁹⁵ wyraźnie się do przyjętych i kontynuowanych dotąd przez kino reguł i schematów odnosi, a wręcz z nimi polemizuje, może nawet przełamuje. Film zrealizowany jest w sposób, który zmusza widza do ciągłej weryfikacji przekonań, proponuje grę w spojrzenia, w prawdę i fałsz. Petzold unika jednoznaczności, przydając swoim filmowym postaciom ambiwalencji – granica między Dobrem a Złem jest tu niezwykle płynna.

Film *Barbara* i sposób konstrukcji jego świata przedstawionego, oparty na szeregu transformowanych motywach, które opisuję w pracy, w jakimś sensie świadczy też o prawidłowości przyjętej optyki, która pozwoliła mi możliwie zbliżyć się do kina z murem, w którym dostrzec można fragmenty formułujących się konfiguracji współczesnej kultury i wizji niemieckiej przeszłości. Motywy z murem przekonują też swoją żywotnością, tym że wciąż obecna jest potrzeba wizualnej interpretacji przeszłości, a także, być może, konieczny jest sposób dyskusowania o nowych, migotliwych jeszcze zjawiskach, podejmowania – czasem na nowo – prób ich opisu, z wielością możliwych perspektyw, pomiędzy dyscyplinami.

⁴⁹⁵ *Barbara*, reż. Christian Petzold, Schramm Film Koerner & Weber, we współpracy z ZDF i ARTE, 2012.

Bibliografia

1949/1989 *Cultural perspectives on division and unity in East and West*, red. Clare Flanagan, Stuart Taberner, Amsterdam 2000

Ahonen Pertti, *Death at the Berlin Wall*, Oxford 2011

Angier Carole, *Edgar Reitz*, „Sight & Sound” nr 60/1991

Alexander Jeffrey C., Eyerman Ron, Giesen Bernhard, Smelser Neil J., Sztompka Piotr, *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley 2004

Andrews Molly, *Shaping history. Narratives of political change*, Cambridge 2007

As radical as reality itself. Essays on marxism and art for the 21st century, red. Matthew Beaumont, Andrew Hemingway, Esther Leslie, John Roberts, Bern 2007

Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, wstęp i red. Robert Traba, Warszawa 2008

Baczko Bronisław, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, przeł. Małgorzata Kowalska, przekład przejrzał Bronisław Baczko, Warszawa 1994

Bahrman Hannes, Links Christoph, *Chronik der Wende. Die Ereignisse in der DDR zwischen 7. Oktober 1989 und 18. März 1990*, Berlin 1999

Baus Lars, Grundmann Harriet, Vogt Susanne, *Das Wende-Bilderbuch. Die Geschichte von Anni aus Ost-Berlin*, Münster 2009

Behrens Roman, «Die Sonate vom guten Menschen»: *Eine Analyse der Darstellung der Stasi im Film anhand des Films «Das Leben der Anderen»*, Studienarbeit, München 2009

Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Kraków 2007

Bennett Jill, *Empathic Vision. Affect, trauma and contemporary art*, Palo Alto 2005

Berdahl Daphne, *Where the world ended. Re-unification and identity in the German borderland*, Berkeley 1999

Berend Ivan T., *Central and Eastern Europe 1944-1993. Detour from the periphery to the periphery*, Cambridge 1996

- Berghahn Daniela, *Hollywood behind the wall. The cinema of East Germany*, Manchester 2005
- Blanchot Maurice, *Political Writings 1953-1993*, przeł. Zakir Paul, New York 2010
- Bobock Bert, *Goodbye, Lenin? – Social change as wound in post-socialist Eastern Germany*, Seminar paper, München 2005
- Boym Svetlana, *The future of nostalgia*, New York 2001
- Borries Friedrich von, Fischer Jens-Uwe, *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*, Frankfurt 2008
- Brussig Thomas, *Aleja Słoneczna*, przeł. Alicja Rosenau, Wołowiec 2002
- Bukowiecki Leon, *Film NRD w Polsce*, Warszawa 1982
- Burakowski Adam, Gubrynowicz Aleksander, Ukielski Paweł, *1989 – Jesień Narodów*, Warszawa 2009
- Burnett Simon, *Ghost Strasse. Germany's East trapped between past and present*, Montreal 2007
- Caruth Cathy, *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*, Baltimore 1996
- Chyła Wojciech, *Szkice o kulturze audiowizualnej (w stulecie ekranu w kulturze)*, Poznań 1998
- Cinema and nation*, red. Mette Hjort, Scott Mackenzie, New York 2000
- A companion to German cinema*, red. Terri Ginsberg, Andrea Mensch, Chichester 2012
- Conceptual Odysseys: Passages to cultural analysis*, red. Griselda Pollock, New York 2007
- Confino Alon, *Germany as a culture of remembrance. Promises and limits of writing history*, Chapel Hill 2006
- Cooke Paul, *Representing East Germany since unification. From colonization to nostalgia*, Oxford 2005
- Culler Jonathan, *Teoria śmieci*, przeł. Blanka Brzozowska, „Kultura Współczesna” nr 4/2007
- Dabert Dobrochna, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003

Dahrendorf Ralf, *Rozważania nad rewolucją w Europie*, przeł. Maja Gottesman, Warszawa 1991

Darnton Robert, *Berlin Journal 1989-1990*, New York 1993

Dayan Daniel, Katz Elihu, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, przeł. Anna Sawisz, wstęp Wiesław Godzic, Warszawa 2008

Debord Guy, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i komentarzami opatrzył Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006

Dennis Mike, Brown Peter, *Stasi: Myth and reality*, London 2003

Die Berliner Mauer 1961-1989. Fotografien aus den Beständen des Landesarchivs Berlin, Berlin 2008

Dijk José van, *Future memories. The construction of cinematic hindsight*, „Theory, Culture and Society. Explorations in critical social science”, tom 25, nr 3/2008

Domańska Ewa, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012

Domańska Ewa, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura współczesna” nr 3/2008

Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993

East German distinctiveness in a unified Germany, red. Jonathan Grix, Paul Cooke, Birmingham 2002

East Roger, Pontin Jolyon, *Revolution and change in Central and Eastern Europe*, London 1997

Fay Brian, *Unconventional history*, „History and Theory” Theme Issue 41, Dec. 2002

Feversham Polly, Schmidt Leo, *Die Berliner Mauer heute: Denkmalwert und Umgang*, Berlin 1999

Filipowicz Stanisław, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988

Film i historia. Antologia, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008

Fiuk Ewa, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Wrocław 2012

Flemming Thomas, *Die Berliner Mauer. Grenze durch eine Stadt*, Dokumentation Berliner Mauer-Archiv: Hagen Koch, Berlin 2006

François Etienne, Schulze Hagen, *Deutsche Erinnerungsorte*, München 2001

Fritsche Susanne, *Die Mauer ist gefallen. Eine kleine Geschichte der DDR*, München 2004

Funder Anna, *Stasiland*, przeł. Jarosław Skowroński, Warszawa 2007

Funken Michael, *Das Jahr der Deutschen. Die glückliche Geschichte von Mauerfall und deutscher Einheit*, München 2008

Gamboni Dario, *The destruction of art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, London 2007

German cinema since unification, red. David Clarke, London 2006

Germans as victims. Remembering the past in contemporary Germany, red. Bill Niven, Basingstoke 2006

Gieseke Jens, *Stasi. Historia 1945-1990*, przeł. Artur Kozuch, Kraków 2010

Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak, Śpiewak Paweł, oprac., słowo wstępne Jerzy Szacki, Warszawa 2000

Goldstein Cora Sol, *Capturing the German eye. American visual propaganda in occupied Germany*, Chicago 2009

Granica symboliczna i jej pogranicza w czasach najnowszych, red. Jacek Schmidt, Roman Matykowski, Poznań 2007

Granice i ograniczenia. O doświadczaniu granic i ich przekraczaniu, red. Marek Szulakiewicz, Toruń 2010

Granice kultury, red. Andrzej Gwóźdź, współpraca Magdalena Kempna-Pieniążek, Katowice 2010

Grub Frank Thomas, *«Wende» und «Einheit» im Spiegel der deutschsprachigen Literatur*, Berlin 2003, T.1,2

Gwóźdź Andrzej, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Wrocław 2011

Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamięci*, przekład i wstęp Marcin Król, Warszawa 1969

Hałas Elżbieta, *Symbole i społeczeństwo. Szkice z socjologii interpretacyjnej*, Warszawa 2007

- Hauswald Harald, Rathenow Lutz, *Ost-Berlin. Leben vor dem Mauerfall*, Berlin 2006
- Hauswald Harald, Rathenow Lutz, *Gewendet. Vor und nach dem Mauerfall: Fotos und Texte aus dem Osten*, Berlin 2006
- Helman Alicja, Ostaszewski Jacek, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007
- Hertle Hans-Herman, Nooke Maria, *Die Todesopfer an der Berliner Mauer 1961-1989. Ein biographisches Handbuch*, Berlin 2009
- Hesse Udo, *Als noch osten war. Fotografien aus Berlin-Mitte, Prenzlauer Berg und Köpenick in den achtziger Jahren*, Berlin 2007
- Historia, mity, interpretacje*, red. Alina Barszczewska-Krupa, Łódź 1996
- Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Lublin 2011
- Höfig Willi, *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*, Stuttgart 1973
- Jakubowska Małgorzata, *Automat psychiczny i duchowy na tle współczesnej audiowizualnej kultury. Próba interpretacji wybranych wątków z teorii kina Gillesa Deleuze'a, „Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej”, Tom XXVI, Studia z filozofii filmu*, red. Andrzej Zalewski, Kraków 2000
- Jakubowska Małgorzata, *Teoria kina Gillesa Deleuze. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003
- Jarausch Konrad H., Geyer Michael, *Shattered past. Reconstructing German histories*, Princeton 2003
- Jarecka Urszula, *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*, Warszawa 2008
- Jaskułowski Tytus, *Ostatnie miesiące NRD*, Wrocław 2010
- Kaes Anton, *Shell Shock Cinema: Weimar culture and the wounds of war*, Princeton 2009
- Kaplan E. Ann, *Trauma culture. The politics of terror and loss in media and literature*, New Brunswick 2005
- Kengor Paul, *Ronald Reagan i obalenie komunizmu. Zbliżenie na Polskę*, przeł. Barbara Gadomska, Warszawa 2007
- Kertzer, David I. *Rytuał, polityka, władza*, przeł. Zygmunt Simbierowicz, Warszawa 2010

Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice, red. Andrzej Gwoździ, Kraków 2004

Klausmeier Axel, Schmidt Leo, *Mauerreste-Mauerspuren. Der umfassende Führer zur Berliner Mauer*, Berlin–Bonn 2007

Klein Olaf Georg, *Suddenly everything was different. German lives in upheaval*, przeł. Ann McGlashan, Rochester 2007

Kleßmann Christoph, *Zwei Staaten, eine Nation. Deutsche Geschichte 1955-1970*, Göttingen 1988

Kołakowski Leszek, *Obecność mitu*, Wrocław 1994

Kompedium terminologii filmowej, opr. Wit Dąbal, Piotr Andrejew, il. Maria Kanigowska, Warszawa 2005

Korzeniewski Bartosz, *Transformacja pamięci. Przewartościowania w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego o przeszłości w Polsce po 1989 roku*, Poznań 2010

Koshar Rudy, *From monuments to traces: artifacts of German memory 1870-1990*, Berkeley 2000

Krzemiński Ireneusz, *Symboliczny interakcjonizm i socjologia*, Warszawa 1986

Kuhn Annette, *Family secrets. Acts of memory and imagination*, London 1995

Kuhrmann Anke, Liebermann Doris, Dorgerloh Annette, *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*, Berlin 2011

Ladd Brian, *The Ghosts of Berlin. Confronting German history in the urban landscape*, Chicago 1998

Landsberg Alison, *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*, New York 2004

Lebensläufe. Die Kinder von Golzow. Bilder, Dokumente, Erinnerungen zur ältesten Langzeitbeobachtung der Filmgeschichte von Barbara und Winfried Junge, Marburg 2004

Lenkova Claire, *Grenzgebiete – eine Kindheit zwischen Ost und West*, Hildesheim 2009

Lis-Turlejska Maja, *Traumatyczny stres. Koncepcje i badania*, Warszawa 1998

Loshitzky Yosefa, *Contructing and deconstructing the Wall*, „Clio” 26:3 / 1997

- Magofsky Benjamin, *Berliner Mauer und Deutsche Frage im bundesrepublikanischen Spielfilm 1982-2007*, Hamburg 2009
- Malinowski Bronisław, *Wolność i cywilizacja oraz studia z pogranicza antropologii społecznej, ideologii i polityki*, przeł. Janusz Mucha i Józef Obrębski, Warszawa 2001, T.10
- Manghani Sunil, *Image critique and the fall of the Berlin Wall*, Bristol 2008
- Mählert Ulrich, Reuth Ralf Georg, Saure Hans-Wilhelm, *Die Mauer. Fakten. Bilder. Schicksale*, München 2011
- Matkowska Ewa, *System. Obywatel NRD pod nadzorem tajnych służb*, Kraków 2003
- Mauerbau und Mauerfall*, red. Hertle Hans-Hermann, Jarausch Konrad H., Kleßmann Christoph, Berlin 2002
- Mazur Zygmunt, *The representation of history in post-war American fiction*, Kraków 2001
- Memory: histories, theories, debates*, red. Susannah Radstone, Bill Schwarz, New York 2010
- Meyen Michael, *Denver Clan und Neues Deutschland. Mediennutzung in der DDR*, Berlin 2003
- Meyen Michael, *Einschalten, Umschalten, Ausschalten? Das Fernsehen im DDR-Alltag*, Leipzig 2003
- Miczka Tadeusz, *Słownik pojęć filmowych*, Katowice 1998, tom 9
- Nicholas Mirzoeff, *An introduction to visual culture*, London 2000
- Mitchell W.J.T., *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago 1995
- Mitchell W.J.T., *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago 2005
- Moeller Robert G., *War stories. The search for a usable past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley 2001
- Morley David, *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, przeł. Jolanta Mach, Warszawa 2011
- Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*, red. i wstęp Gerhard Jens Lüdeker, Dominik Orth, Göttingen 2010
- Naughton Leonie, *That was the Wild East. Film culture, unification, and the «New» Germany*, Ann Arbor 2002

Neal Arthur G., *National trauma and collective memory. Major events in the American century*, New York 1998

Nora Pierre, *Czas pamięci*, przeł. Wiktor Dłuski, „Res Publica Nowa” nr 7/2001

Nora Pierre, *Between history and memory: les lieux de mémoire*, przeł. Marc Roudebush, „Representations” nr 26/1989. Numer specjalny: *Memory and counter-memory*

Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem, red. Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman, Wołowiec 2002

Ogonowska Agnieszka, *Voyeuryzm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*, Kraków 2006

Orzechowski Marek, *Zdarzyło się w Berlinie. Polak patrzy na mur*, Warszawa 2012

Ostrowska Elżbieta, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000

Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009

Perspectives on European film and history, red. Leen Engelen, Roel Vande Winkel, Gent 2007

Pięciak Wojciech, *Jak obalano mur. Niemcy 1988-96*, przedmowa Stanisław Stomma, Kraków 1996

Poesie des Untergrunds / Poetry of the underground, Edition Galerie auf Zeit Berlin-New York – Katalog zur Ausstellung im Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland in New York City 9. Dezember 2010 – 3. März 2011

Poiger Uta G., *Jazz, rock and rebels. Cold War politics and American culture in a divided Germany*, Berkeley 2000

Postmodernizm. Antologia przekładów, oprac. Ryszard Nycz, Kraków 1996

Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej, red. Andrzej Gwoździł, Kielce 1994

Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury, pr. zbior., red. Bartosz Korzeniewski, Poznań 2007

Pułka Leszek, *Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji społecznej i literatury popularnej*, Wrocław 2004

Radomski Andrzej, *Historiografia a kultura współczesna*, Lublin 2006

- Rathenow Lutz, Hauswald Harald, *Ostberlin. Die andere Seite einer Stadt in Texten und Bildern*, München 1987
- Regener Sven, *Pan Lehmann*, przeł. Elżbieta Kalinowska, Kraków 2005
- Robbe Tilmann, *Historische Forschung und Geschichtsvermittlung: Erinnerungsorte in der Deutschsprachigen Geschichtswissenschaft*, Göttingen 2009
- Ronduda Łukasz, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006
- Rose Brian, *The lost border. The landscape of the Iron Curtain*, Princeton 2004
- Rosenberg Tina, *The haunted land. Facing Europe's ghosts after communism*, New York 1996
- Robinson David W., *Under construction. Nine East German lives*, Jefferson 2004
- Rothschild Babette, *The body remembers. The psychophysiology of trauma and trauma treatment*, New York 2000
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Berlin: filmowy obraz miasta*, Kraków 2007
- Shakespeare William, *Sen nocy letniej*, przeł. Maciej Słomczyński, Kraków 1982
- Schechner Richard, *Przyszłość rytuału*, przeł. Tomasz Kubikowski, Warszawa 2000
- Schneider Peter, *The Wall Jumper*, przeł. Leigh Hafrey, London 2005
- Schwartz Simon, *Drüben!*, Berlin 2009
- Sebestyen Victor, *Rewolucja 1989. Jak doszło do upadku komunizmu*, przeł. Beata Długajczyk, Wrocław 2009
- Skarga Barbara, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002
- Smith Anthony D., *Kulturowe podstawy narodów. Hierarchia, przymierze i republika*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Kraków 2009
- Smith Anthony D., *Etniczne źródła narodów*, przeł. Małgorzata Głowacka-Grajper, Kraków 2009
- Smith Duncan, *Walls and mirrors. Western representations of really existing German socialism in the German Democratic Republic*, Lanham 1988

- Spektakle zmysłów*, pr. zbior., red. Anna Wieczorkiewicz, Monika Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010
- Starobinski Jean, 1789. *Emblematy rozumu*, przeł. Maryna Ochab, Warszawa 1997
- Szacka Barbara, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006
- Szpociński Andrzej, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” nr 4/2008
- Sztompka Piotr, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000
- Szymańska Agnieszka, *Medialne fiasko zjednoczenia? Media opiniotwórcze w sytuacji przełomu politycznego na przykładzie niemieckiego zjednoczenia*, Kraków 2010
- Symotiuk Stefan, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997
- Taylor Frederick, *The Berlin Wall. A world divided, 1961-1989*, New York 2006
- Textual responses to German unification. Processing historical and social change in literature and film*, red. Carol Ann Costabile-Heming, Rachel J. Halverson, Kristie A. Foell, Berlin 2001
- The revolutions of 1989*, red. Vladimir Tismaneanu, London 1999
- The work of memory. New directions in the study of German society and culture*, red. Alon Confino, Peter Fritzsche, Champaign 2002
- Thompson Michael, *Rubbish theory: the creation and destruction of value*, Oxford 1979
- Tokarska-Bakir Joanna, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, wprowadzenie: Maria Janion, Sejny 2004
- Topologies of trauma. Essays on the limit of knowledge and memory*, red. Linda Belau, Peter Ramadanovic, New York 2002
- Totalitarian art and modernity*, red. Mikkel Bolt Rasmussen, Jacob Wamberg, Aarhus 2010
- Traba Robert, *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006
- Transgraniczność w perspektywie socjologicznej – kontynuacje*, red. Leszek Gołdyka, Zielona Góra 1999
- Trauma, pamięć, wyobrażenia*, red. Zofia Podniesińska, Józef Wróbel, Kraków 2011
- Trauma. Explorations in memory*, red. Cathy Caruth, Baltimore 1995

Trauma and cinema. Cross-cultural explorations, red. E. Ann Kaplan, Ban Wang, Hong-Kong 2004

Trauma and visibility in modernity, red. Lisa Saltzman, Eric Rosenberg, Hanover 2006

Trenkner Joachim, *Kto pluje na przeszłość*, przeł. Wojciech Pięciak, „Tygodnik Powszechny” nr 31/2001

Trenkner Joachim, *Naród z przeszłością. Eseje o Niemczech*, Poznań 2004

Turner Victor, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Kraków 2005

Wallis Aleksander, *Socjologia przestrzeni*, wybór i opr. Elżbieta Grabska-Wallis, Maria Ofierska, posłowie Janusz Ziółkowski, Warszawa 1990

White Hayden, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, przeł. Rafał Borysławski i in., Kraków 2009

Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia, red. Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski, Kraków 2002

Wielkie mowy historii. Od Kennedy’ego do Ratzingera, red. Marek Gumkowski, Warszawa 2006

Wir wollen immer artig sein...Punk, New Wave, HipHop, Independent-Szene in der DDR 1980-1990, red. Roland Galenza, Heinz Havemeister, Berlin 1999

Witek Piotr, *Kultura Film Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005

Wolf Birgit, *Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch*, Berlin 2000

Wolfrum Edgar, *Die Mauer. Geschichte einer Teilung*, München 2009

Wolle Stefan, *Wspaniały świat dyktatury. Codzienność i władza w NRD 1971-1989*, przeł. Elżbieta Kaźmierczak, Witold Leder, Warszawa 2003

Wolting Monika, *Motywy studni w literaturze i sztuce niemieckiej: studium kulturoznawcze*, Wrocław 2005

Women and the Wende: social effects and cultural reflections of the German unification process, red. Elizabeth Boa, Janet Wharton, Amsterdam 1994

Woźniak Marek, *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji. O roli wyobraźni w badaniach historycznych*, Lublin 2010

Zajadło Jerzy, *Odpowiedzialność za mur. Procesy strzelców przy murze berlińskim*, Gdańsk 2003

Ziębińska-Witek Anna, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005

Cytowane prace doktorskie

Fiuk Ewa, *Kino niemieckie na przełomie wieków (1990-2005)*, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński 2008

Źródła on-line

Buhl Dieter, *Window to the West: How television from the Federal Republic influenced events in East Germany*, The Joan Shorenstein Barone Center, Discussion Paper D-5
http://shorensteincenter.org/wp-content/uploads/2012/03/d05_buhl.pdf

Cymer Anna, *Portrait: Berlin. Współczesna fotografia i sztuka wideo z Berlina*, na:
„SwiatObrazu.pl”,
http://www.swiatobrazu.pl/portrait_berlin_wspolczesna_fotografia_i_sztuka_wideo_z_berlina.html

Gieseke Jens, *Der traurige Blick des Hauptmanns Wiesler. Ein Kommentar zum Stasi-Film «Das Leben der Anderen»*, na: „Zeitgeschichte-online”,
<http://www.zeitgeschichte-online.de/film/der-traurige-blick-des-hauptmanns-wiesler>

Hasso Herschel - *Fluchthelfer und Geschäftsmann*, „Spiegel Online“,
<http://www.spiegel.de/sptv/special/0,1518,113392,00.html>

Lisak Agata, *Disposable and usable pasts in Central European cities*, „Culture Unbound. Journal of current cultural research”, Linköping University Press, Nr 1/2009, wersja elektroniczna: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v1/a25/cu09v1a25.pdf>

McGuinness Damien, *Goodbye Ostalgie! A new willingness to criticize East Germany*, „Spiegel Online International”, <http://www.spiegel.de/international/goodbye-ostalgie-a-new-willingness-to-criticize-east-germany-a-403978.html>

Nowak Włodzimierz, *Niemcy patrzą na ucieczkę*,
<http://www.republika.pl/ofiaromwojny/teksty/0597.htm>

Ornatowski Cezar M., *Obrazy transformacji*, „Res Publica Nowa”,
<http://publica.pl/teksty/obrazy-transformacji>

Radwan Marcin, *Przyszłość przeszłości obrazowej. Wokół teorii «visual history» Roberta A. Rosenstone'a*, „Kultura i Historia” nr 16/2009,
<http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1595>

Rainer Rother, *Der Kalte Krieg und der deutsche Film*,
http://www.dhm.de/ausstellungen/kalter_krieg/film_04.htm

Rosenstone Robert A., *The historical film as a real history*, „Film-Historia” Tom V, nr 1/1995, http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf

Schenk Ralf, *Die DDR im deutschen Film nach 1989*, 25.10.2005
http://www.bpb.de/publikationen/M67MME,0,Die_DDR_im_deutschen_Film_nach_1989.html

Schmidt Jochen, *Die DDR im Film. Wie mutig wir waren!*, „FAZ.NET”, 25.09.2007,
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/die-ddr-im-film-wie-mutig-wir-waren-1459732.html>

Staniuk Katarzyna, *Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, *Encyklopedia Epistema, Wiedza i Edukacja*, <http://wiedzaiedukacja.eu/archives/73>

Schweizerhof Barbara, *Kurioses aus den Archiven. Geschichte und Eigensinn: Eine Reihe zum Verschwinden der Berliner Mauer im ZDF*, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/kurioses-aus-den-archiven>

Wensierski Peter, *Der Wilde Westen der DDR*, „Spiegel Online”,
http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/2255/der_wilde_westen_der_ddr.html

Werkhäuser Nina, Krause Andrzej, *Przywrócić ofiarom muru berlińskiego ich nazwiska i twarze*, red. odp. Barbara Cölln, <http://www.dw.de/dw/article/0,,4697618,00.html>

Werner Weinholds *Weg in den Westen. Republikflucht mit blutigem Ende*, „Spiegel Online”, <http://www.spiegel.de/sptv/reportage/0,1518,208955,00.html>

Wischnewski Klaus, *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg 1946-1992*, Berlin 1994,
<http://www.filmportal.de/material/klaus-wischnewski-ueber-den-defa-indianerfilm>

Wilkowski Marcin, *Alison Landsberg o pamięci protetycznej*, „Historia i Media” 30.09.2010,
<http://historiaimedia.org/2010/09/30/alison-landsberg-o-pamieci-protetycznej>

Wolle Stefan, *Menschen vor dem Zug. Zwischen Tränenpalast und «Gioia di vivere»: Der Berliner Bahnhof Friedrichstraße als imaginäres Museum der Erinnerungen*, na: <http://www.welt.de/print-welt/article467136/Menschen-vor-dem-Zug.html>, (publikacja 11.08.01)

Inne źródła i odwołania

Aus Liebe zum Volk, strona internetowa filmu

<http://www.aus-liebe-zum-volk.de>

Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur

<http://www.stiftung-aufarbeitung.de/index.html>

Brussig Thomas; fragmenty powieści *Helden wie wir* (*Bohaterowie jak my*), „Tygiel kultury” 7-9/2005, przeł. Bartek Pytlas

Chronik der Mauer

<http://www.chronik-der-mauer.de/index.php>

<http://www.chronik-der-mauer.de/index.php/de/Start/Index/id/593792>

Dzieci z Golzow, projekt dokumentalny:

<http://www.kinder-von-golzow.de/index.php/kinder-von-golzow-zum-gegenstand/kinder-von-golzow-projektbeschreibung.html>

Festiwal Multimedialny Sztuka Dokumentu (2009), *Rok 1989 w Europie*,

<http://sztukadokumentu.pl/2009/index.php?lang=pl&date=2009&type=fest&page=filmy>

Fotografie Marcusa Kaisera

<http://www.marcus-kaiser.de/arbeiten/mauer.htm>

Grupa *Fraktale*: http://www.fraktale-berlin.de/index.php?ausstellung4_de,

oraz strona artysty Johna Isaacs: <http://isaacs.aeroplastics.net/index.php>

Grenzenlose Liebe ... und plötzlich war die Mauer da, strona internetowa filmu

[http://www.swr.de/geschichte/grenzenlose-liebe-und-ploetzlich/-](http://www.swr.de/geschichte/grenzenlose-liebe-und-ploetzlich/-/id=100754/nid=100754/did=5449280/1v8e5xl/index.html)

[/id=100754/nid=100754/did=5449280/1v8e5xl/index.html](http://www.swr.de/geschichte/grenzenlose-liebe-und-ploetzlich/-/id=100754/nid=100754/did=5449280/1v8e5xl/index.html)

Kutschker Thomas; strona internetowa reżysera, gdzie można znaleźć informacje o filmie *Znikająca granica* (*Die Verschwundene Grenze* / *The vanishing border*)

<http://www.filmischesberlin.de/biocv2.html>, <http://www.filmischesberlin.de/Grenze.html>

Langhelle Aage, projekt DDR jako logo

<http://www.aage-langhelle.com/index.php/de/bildende-kunst/ddr-alexanderplatz-2003.html>

Leibing Peter (wywiad)

<http://www.jf-archiv.de/archiv01/331yy09.htm>

Memory of the world register, dokument nr ref. 2010-60:

http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_for_ms/Germany%20Berlin%20Wall.pdf

Strona projektu UNESCO:

www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-2/construction-and-fall-of-the-berlin-wall-and-the-two-plus-four-treaty-of-1990

Mödlareuth, strona internetowa miejscowości

<http://moedlareuth.de>

Mur berliński, fotografie. Strona autorstwa Matthiasa Hoffmanna

<http://www.mauerfotos.de>

Projekt *Polsko-niemieckie miejsca pamięci* / *Deutsch-polnische Erinnerungsorte*, Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie:

http://www.cbh.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=46&catid=21&lang=pl

Projekt *Wędrująca boja*, 2009:

<http://www.wanderboje.de/index.php?id=10d>

Rose Brian, *The lost border. The landscape of the Iron Curtain*

<http://www.brianrose.com/lostborder.htm>

Dana Schieck, archiwum wspomnień o NRD:

<http://www.ddr-zeitzeugen.de/index.html>

Sprawa Reinholda Huhn:

<http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/grenzsoldaten-456,459,2.html>

Ucieczka balonem, strona internetowa opracowana przez Güntera Wetzela:

<http://www.ballonflucht.de/index.html>

Artykuły (i inne źródła) mojego autorstwa, do których odwołuję się w pracy (również on-line)

Pytania o pałac republiki, Pejzaże i znaki totalitaryzmu – Blok. Międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i poststalinowskiej, red. Zuzanna Grębecka, Jakub Sadowski, Bydgoszcz 2010

Oblicza Indianina z niemieckich westernów, „Filmweb.pl”,
<http://www.filmweb.pl/news/POWI%C4%98KSZENIE+Oblicza+Indianina+z+niemieckich+western%C3%B3w-49997> ; oraz strona *Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Nowe Horyzonty*, Wrocław, lipiec 2011, <http://11mff.nowehoryzonty.pl/m/arttykul.do?id=329>

O podwójnym życiu agenta Stasi, „Filmweb.pl”
<http://www.filmweb.pl/article/Powi%C4%99kszenie%3A+Brzezi%C5%84ska+o+podw%C3%B3jnym+%C5%BCyciu+agenta+Stasi-46912>

Wywiad z Thomasem Heise, „Filmweb.pl”,
<http://www.filmweb.pl/article/WYWIAD%3A+Thomas+Heise+o+istocie+sztuki+dokumen+tu-51739>

Wywiad z Eyałem Sivanem przy okazji festiwalu kina dokumentalnego *Planete Doc Review* w 2010 roku, „Filmweb.pl”,
<http://www.filmweb.pl/article/WYWIAD%3A+Eyal+Sivan+o+Jaffie+i+braciach+Kaczy%C5%84skich-60641>

Upadek muru w filmach dokumentalnych, „Res Publica Nowa” (artykuł pokonferencyjny. Konferencja *Rok 1989 w Europie. Obraz – pamięć – zapis*), <http://publica.pl/teksty/upadek-muru-w-filmach-dokumentalnych>

Filmografia

Die Architekten, reż. Peter Kahane, DEFA-Studio, 1989/1990

Ärzte, reż. Lutz Köhlert, scen. Egon Günther, DEFA-Studio, 1960-1962

Barbara, reż. Christian Petzold, Schramm Film Koerner & Weber, we współpracy z ZDF, ARTE, 2012

Berliński romans (Eine Berliner Romanze), reż. Gerhard Klein, DEFA-Studio, 1955

Cud w Bernie (Das Wunder von Bern), reż. Sönke Wortmann, Little Shark Entertainment GmbH (Köln), 2002/2003

Drei Stern Rot, reż. Olaf Kaiser, Hoferichter & Jacobs, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2001

Escape from East Berlin (aka Tunnel 28), reż. Robert Siodmak, Walter Wood Productions (Los Angeles) we współpracy z Hans Albin Filmproduktion, 1962

Die Flucht, reż. Roland Gräf, DEFA-Studio, 1976/1977

Flucht nach Berlin, reż. Will Tremper, Stun Film, Will Tremper Filmproduktion, 1960/1961

Good Bye, Lenin!, reż. Wolfgang Becker, X-Filme Creative Pool, WDR, 2003

Hallesche Kometen, reż. Susanne Irina Zacharias, Flying Moon Filmproduktion GmbH (Berlin) we współpracy z Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«, 2003-2005

Helden wie wir, reż. Sebastian Peterson, Senator Film Produktion, 1999

Herr Lehmann, reż. Leander Haußmann, Boje Buck Produktion, 2003

Hierankl, reż. Hans Steinbichler, Avista Film Herbert Rimbach (München) we współpracy z m.in. z Hochschule für Fernsehen und Film (HFF), Brainpool AG GmbH (Köln), 2002/2003

Jak ogień i płomień (Wie Feuer und Flamme), reż. Connie Walther, X Filme Creative Pool GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2000/2001

Jana und Jan, reż. Helmut Dziuba, DEFA-Studio Babelsberg GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1991/1992

Kleinruppin Forever, reż. Carsten Fiebler, Akkord Film Produktion GmbH (Berlin), (w koprodukcji z Seven Pictures GmbH), 2003/2004

Letztes aus der DaDaeR, reż. Jörg Foth, DEFA-Studio, 1990

Liebe Mauer, reż. Peter Timm, Relevant Film Produktion GmbH, Tradewind Pictures, 2009

Der Mann auf der Mauer, reż. Reinhard Hauff, Bioskop Film, Paramount Filmproduktion GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1982

Meier, reż. Peter Timm, Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren GmbH, Maran Film, Popular-Film GmbH, Süddeutscher Rundfunk (SDR), 1986

MS Völkerfreundschaft, reż. Ulrike Knorr, Ma.Ja.De Filmproduktion, koprodukcja Cobra Films (Bruksela, Belgia), 2005

Netto, reż. Robert Thalheim, Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« we współpracy z: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2004/2005

Niebo nad Berlinem (Der Himmel über Berlin), reż. Wim Wenders, Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1986/87

Nietykalna / Nie ma dokąd iść (Die Unberührbare), reż. Oskar Röhler, Distant Dreams Filmproduktion (Berlin), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1999/2000

Niewinni (The Innocent), reż. John Schlesinger, Deutsche Film (DEFA), Lakeheart, Miramax Films, Sievernich, 1993

Night Crossing, reż. Delbert Mann, Walt Disney Productions, Bavaria Film, USA 1982
NVA, reż. Leander Haußmann, Boje Buck Produktion GmbH (Berlin) we współpracy z: Seven Pictures GmbH, we współpracy z: Sat.1, 2004/2005

Obietnica (Das Versprechen), reż. Margarethe von Trotta, Bioskop Film, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Les Productions JMH, Odessa Films (Paris), Studio Babelsberg, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1993/1994

Pod czerwona kakađu (Der Rote Kakadu), reż. Dominik Graf, X Filme Creative Pool GmbH we współpracy z: Medienfonds German Film Productions GmbH & Co. KG (GFP), Seven Pictures GmbH, Sat.1, 2004-2006

Die Russen kommen, reż. Will Tremper, 1961

Das schreckliche Mädchen, reż. Michael Verhoeven, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Sentana Filmproduktion GmbH (Grünwald), 1989

Sila zlego na jednego (Alles auf Zucker!), rež. Dani Levy, X Filme Creativ Pool GmbH, 2004/2005

Słoneczna Aleja (Sonnenallee), rež. Leander Haußmann, Boje Buck Produktion / Sat. 1 / ö-Film, 1999

Stein, rež. Egon Günther, DEFA-Studio, Tellux Film, 1990/1991

Stilles Land, rež. Andreas Dresen, Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« (Potsdam-Babelsberg), Max Film Wolfgang Pfeiffer Filmproduktion, Mitteldeutscher Rundfunk (MDR), Südwestfunk (SWF), 1991/1992

...und deine Liebe auch, rež. Frank Vogel, DEFA-Studio, 1961/1962

Ze śmiertelnego zimna (The Spy Who Came in from the Cold), rež. Martin Ritt, Salem Films Limited, UK 1965

Der Zimmerspringbrunnen, rež. Peter Timm, Senator Film Produktion GmbH (Berlin), Relevant Film Produktion GmbH (Hamburg), 2001

Życie na podsłuchu (Das Leben der Anderen), rež. Florian Henckel von Donnersmarck, ARTE / BR/Creado Film/ Wiedemann & Berg Filmproduktion, 2006

Życie to plac budowy (Das Leben ist eine Baustelle), rež. Wolfgang Becker 1995-1997

Filmy dokumentalne

Altlastpalast (The old burden Palace/ Brzemie Palacu), rež. Irina Enders, MonstaMovies Filmproduktion, Berlin, 2006

Aus Liebe zum Volk, rež. Eyal Sivan, Audrey Maurion, Arcapix, Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), Zero Film GmbH, 2004

Cycling the frame, rež. Cynthia Beatt, 1988

Der Rote Elvis, rež. Leopold Grün, Totho cmp GmbH, 2006/2007

Former East/Former West, rež. Shelly Silver, USA 1994

Für den Schwung sind Sie zuständig, rež. Margarete Fuchs, Margarete Fuchs Filmproduktion, Busse & Halberschmidt, 2003

Gigant Berlin. Die erregendste Stadt der Welt, reż. Leo de Laforge, Leo Laforge
Filmproduktion, 1961-1964

Granica – akapit życia, strefa śmierci (Grenze - Lebensabschnitt Todesstreifen), reż.
Holger Jancke, Hoferichter & Jacobs GmbH, 2003/2004

The Invisible Frame, reż. Cynthia Beatt, Filmgalerie 451 we współpracy z ZDF / 3sat, 2009

Der irrationale Rest, reż. Thorsten Trimpop, Credofilm GmbH (Berlin), Hochschule für
Film und Fernsehen »Konrad Wolf«, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2004/2005

Każdy milczy o czymś innym (Jeder schweigt von etwas anderem), reż. Marc Bauder, Dörte
Franke, Bauderfilm (Berlin), 2005/2006

Die Kinder von Golzow, reż. Barbara i Winfried Junge, 1961-2007: *Drehbuch: Die Zeiten*,
reż. Barbara i Winfried Junge, Journal-Film Klaus Volkenborn KG (Berlin), 1992/1993

Królik po berlińsku, reż. Bartosz Konopka, MS Films, Ma.Ja.De Filmproduktion, Telewizja
Polska, MDR/RBB (Niemcy), 2009

Lipsk jesieni (Leipzig im Herbst), reż. Gerd Kroske, Andreas Voigt, zdj. Sebastian
Richter, DEFA-Studio für Dokumentarfilme, 1989

Makulatura (Makulatur), reż. Kerstin Süske, DEFA-Studio für Dokumentarfilme,
Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«, 1989.

Memory of Berlin, reż. John Burgan, produkcja ö-Film, Frank Löprich & Katrin Schlösser,
we współpracy z Filminstitut der Hochschule der Künste Berlin, Zweites Deutsches
Fernsehen (ZDF); dystrybucja telewizyjna: ZDF, 1998

Mój brat (Mein Bruder-We'll meet again), reż. Thomas Heise, Ma.Ja.De Filmproduktion
we współpracy z ARTE, YLE Teema, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2005

Mur (Die Mauer), reż. Jürgen Böttcher, DEFA-Studio, 1990

My second life. East German women in a changed world, reż. Simone Shoemaker, 1996

Nadchodzimy (Here we come), reż. Nico Raschick, Filmakademie Baden-Württemberg,
2006

Ojciec i wróg (Vater und Feind), reż. Susanne Jäger, Kunsthochschule für Medien (KHM)
(Köln) we współpracy z BB Film (Köln), 2005

ostPUNK!too much future, reż. Carsten Fiebler, Michael Boehlke, Egoli Tossell Film
Leipzig GmbH we współpracy z Koppmedia GmbH (Halle), 2005/2006

Portret własny, reż. Jacek Skalski, Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, 1987.

<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/423010>, 03.02.2013

Specjalność zakładu (Imbiß-Spezial), reż. Thomas Heise, DEFA-Studio für Dokumentarfilme, 1990

Test the West! Metamorphosis in East Germany, reż. Simone Shoemaker, 1991-1994 (dwie części)

Zeit ohne Eltern, reż. Celia Rothmund, Kunsthochschule für Medien (KHM) (Köln) we współpracy z Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) / 3sat, 2005

Znikająca granica (Die verschwundene Grenze), reż. Thomas Kutschker, Filmisches Berlin w koprodukcji ZDF, 1999

Filmy telewizyjne fabularne

An die Grenze, reż. Urs Egger, Colonia Media Filmproduktions GmbH, (dystrybucja ZDF), 2006/2007

Böseckendorf - Die Nacht, in der ein Dorf verschwand, reż. Oliver Dommenges, Zeitsprung Entertainment Produktion, TVN Content, na zamówienie Sat.1, 2009

Drezno (Dresden), reż. Roland Suso Richter, EOS Entertainment, Team Worxx Television & Film GmbH, 2005/2006

Es ist nicht vorbei, reż. Franziska Meletzky, koprodukcja telewizyjna Studio Hamburg Filmproduktion GmbH (Hamburg), Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), 2011

Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende, reż. Edgar Reitz, Edgar Reitz Film, 2002-2004

Heimweh nach drüben, reż. Hajo Gies, Mitteldeutscher Rundfunk, Saxonia Media Filmproduktion GmbH, 2007

Jenseits der Mauer, reż. Friedemann Fromm, Regina Ziegler Film GmbH & Co. KG (Berlin) w koprodukcji z Westdeutscher Rundfunk (WDR), Mitteldeutscher Rundfunk (MDR), 2008/2009

Kobieta z Checkpoint Charlie (Die Frau vom Checkpoint Charlie), reż. Miguel Alexandre, UFA Fernsehproduktion GmbH (we współpracy z m. in. z Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) i Bayerischer Rundfunk), 2006/2007

Marx & Coca-Cola, reż. Hartmut Griesmayr, Regina Ziegler Produktion (na zlecenie ZDF), 1991

Die Mauer – Berlin' 61, reż. Hartmut Schoen, TeamWorxX Television & Film GmbH, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 2006

Nikolaikirche, reż. Frank Beyer, Österreichischer Rundfunk (ORF), Mitteldeutscher Rundfunk (MDR), Provobis Gesellschaft für Film und Fernsehen GmbH (Berlin), ARTE G.E.I.E., Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1995

Praga – żelazna kurtyna (Prager Botschaft), reż. Lutz Konermann, Filmpool Film und Fernsehproduktion GmbH (Hürth), Wilma Film s.r.o. (Praha), 2007

Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel (Notatka Schabowskiego – noc, w której upadł mur / The night the wall came down - Schabowski's note / Schabowskis Zettel - 24 Stunden Weltgeschichte), reż. Marc Brasse, Florian Huber, koprodukcja telewizyjna Monaco Film, Spiegel TV Media przy współpracy NDR, Deutsche Welle, SWR, dystrybucja ARD, 2009

Schulz & Schulz, reż. Ilse Hofmann, (oraz Achim Poulheim, Nico Hofmann), Aspekt Telefilm-Produktion GmbH (Hamburg), 1989-1993

Tunel ku wolności (Der Tunnel), reż. Roland Suso Richter, Sat.1, TeamWorxX Television & Film, 2000/2001

Uciezka (Die Flucht), reż. Kai Wessel, TeamWorxX Television & Film GmbH, koprodukcja m.in. ARTE, Bayerischer Rundfunk (i in.), 2006/2007

Wir sind das Volk-Liebe kennt keine Grenzen, reż. Thomas Berger, Constantin Film Produktion, Olga Film GmbH (München), Sat.1, 2007. Dwuczęściowy film telewizyjny. (emisja telewizyjna 2008 rok)

Das Wunder von Berlin, reż. Roland Suso Richter, TeamWorxX Television & Film GmbH (Berlin/Potsdam/München/Ludwigsburg) 2007/2008

Das Wunder von Leipzig. Wir sind das Volk, reż. Matthias Schmidt, Sebastian Dehnhardt, koprodukcja telewizyjna (m.in. MDR), dystrybucja ARTE, 2008

Filmy telewizyjne dokumentalne

Dezember 1989: Die Wende in der Wende, wydanie DVD: *Der letzte Sommer der DDR*, Spiegel TV 2009

Flucht in die Freiheit. Die Geschichte einer mörderischen Mauer, reż. Oliver Halmburger, Andrew Solomo, Universum Film GmbH, 2009

Die Frauen von Hoheneck. Ein DDR-Gefängnis und seine Schatten in die Gegenwart, reż. Dietmar Klein i Kristin Derfler, reportaż telewizyjny, 30 min., Sunrise Filmproduktion Derfler/Klein, 2011

Gegen die Grenze. Das Leben des Michael Gartenschläger, reż. Alexander Dittner, Ben Kempas, Xframe GmbH, 2004

Gdzie się podział mur berliński? (Wo ist die Mauer / Where is the Wall?), reż. Elke Sasse, Stefan Pannen, 2009. Koprodukcja telewizyjna, dystrybucja ARTE, emisja: Planete, 2010

Grenzenlose Liebe... und plötzlich war die Mauer da, reż. Roland May, Mediopolis Film- und Fernsehproduktion, (dystrybucja ARD), 2007

Halt! Hier Grenze. Auf den Spuren der innerdeutschen Grenze, reż. Christian Gierke, Film Europa, 2005

Die verschwundene Armee. Fünf Kapitel zur Geschichte der Nationalen Volksarmee, reż. Jürgen Eike, Werner Brüssau, Studio Hamburg Filmproduktion, 1997

Inne materiały filmowe on-line

Brokedown Palast, reż. Ole Tangen Jr, 2007,
<http://video.google.com/videoplay?docid=-4282263054701767415&q=brokedown+palast>

Palast der Republik – In memoriam,
http://www.youtube.com/watch?v=qm_VYp85tCA&feature=related

Remke Peter, *Palast der Republik*, narrator: Nadya Ostroff, 2006,
<http://www.youtube.com/watch?v=a1c1lcHVpXQ>

The wall, Hearst Metrotone News, 1962 rok; materiał dostępny na „C-SPAN Video Library”: <http://www.c-spanvideo.org/program/300753-1>

Żartobliwe wiadomości obwieszczające m.in. obchody 60-lecia NRD, na:
<http://www.youtube.com/watch?v=Sv4ZEoSO7ow>

- Opracowując dane do filmografii opierałam się na posiadanych materiałach filmowych, publikacji Leona Bukowieckiego, zatytułowanej *Film NRD w Polsce*, Warszawa 1982 oraz korzystałam ze strony: www.filmportal.de (a także www.imdb.com)

Spis ilustracji

Il. 1	Kadr z filmu <i>Gigant Berlin. Die erregendste Stadt der Welt</i> , reż. Leo de Laforge, 1961-1964	32
Il. 2	Ucieczka na Bernauer Straße Zdjęcie pochodzi z: Jochen Stadt, <i>Der Mauerbau aus Ost- und Westperspektive</i> , http://192.68.214.70/blz/eup/01_11_themenheft/2.asp , 03.02.2013	32
Il. 3	Wzajemna obserwacja – film <i>Gigant Berlin. Die erregendste Stadt der Welt</i>	33
Il. 4	Kadry z filmu <i>Gigant Berlin. Die erregendste Stadt der Welt</i>	35
Il. 5	9/10 listopada 1989 roku. Autor zdjęcia: Klaus Lehnartz / Bundespresseamt http://www.chronik-der-mauer.de/index.php/de/Start/Detail/id/659283/item/6/page/0 , 03.02.2013	40
Il. 6	Bracia Le Sueur, <i>Burzenie Bastylji</i> , XVIII w. Reprodukacja pochodzi ze strony: http://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuenstler/kunstdruck/le-sueur-brothers/6997/1/70360/the-demolition-of-the-bastille,-july-1789/index.htm , 07.02.2013; Zob. też: http://www.scholarsresource.com/browse/artist/2142564838 , 07.02.2013.....	41
Il. 7	Kadr z filmu <i>Mur (Die Mauer)</i> , reż. Jürgen Böttcher, 1990	44
Il. 8	Relacja z miejsca wydarzenia – kadr z filmu <i>Mur</i>	49
Il. 9	Günter Schabowski na konferencji prasowej według <i>Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel</i> , reż. Marc Brasse, Florian Huber, 2009.....	51
Il. 10	Małżeństwo Bratfisch i wieczorny seans telewizyjny w filmie <i>Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel</i>	53
Il. 11	Fikcyjne wiadomości telewizyjne – film <i>Good Bye, Lenin!</i> , reż. Wolfgang Becker, 2003	60
Il. 12	Na berlińskiej ulicy jak na prerii – film <i>Słoneczna Aleja (Sonnenallee)</i> , reż. Leander Haußmann, 1999	67
Il. 13	Dekoracje i gesty – film <i>Helden wie wir</i> , reż. Sebastian Peterson, 1999	69
Il. 14	Aktor jednej roli? – film <i>Aus Liebe zum Volk</i> , reż. Eyal Sivan, Audrey Maurion, 2004	78

Il. 15	Niemożliwe spotkanie ojca z córką – film <i>Die Architekten</i> , reż. Peter Kahane, 1989/1990	100
Il. 16	Na granicy światów – kadr z filmu <i>Nietykalna (Die Unberührbare)</i> , reż. Oskar Roehler, 1999/2000.....	108
Il. 17	Umocnienia graniczne w Mödlareuth. Kadr z filmu <i>Halt! Hier Grenze. Auf den Spuren der innerdeutschen Grenze</i> , reż. Christian Gierke, 2005	121
Il. 18	„Granica strzeżona przez 40 000 żołnierzy”. Kadr z filmu <i>Halt! Hier Grenze. Auf den Spuren der innerdeutschen Grenze</i>	122
Il. 19	Młodość, miłość, alkohol, muzyka... Kadr z filmu <i>Das Wunder von Berlin</i> , reż. Roland Suso Richter, 2007/2008	149
Il. 20	Ojciec i syn – film <i>Das Wunder von Berlin</i>	149
Il. 21	Wspomnienia z NRD – film <i>Good Bye, Lenin!</i> , reż. Wolfgang Becker, 2003	175
Il. 22	„Zdobywanie” muru, listopad 1989 – film <i>Memory of Berlin</i> , reż. John Borgan, 1998	177
Il. 23	„... a potem, wspomnienie – Berlin, lato 1967 roku”. Kadr z <i>Memory of Berlin</i> ..	178
Il. 24	Zobaczyć przeszłość. Kadr z <i>Memory of Berlin</i>	178
Il. 25	<i>Obietnica (Das Versprechen)</i> , reż. Margarethe von Trotta, 1993/1994.....	183
Il. 26	Marcus Kaiser montuje kamerę otworkową w ścianie muru berlińskiego. Projekt <i>Mauerblicke / Wall Views</i> , 1990; zdjęcia pochodzą z: http://www.marcus-kaiser.de/arbeiten/mauer.htm , 07.02.2013	187
Il. 27	Marcus Kaiser – obraz murem podzielony. <i>Mauerblicke / Wall Views #2 (Ost-West / east-west)</i> , 1990; http://www.marcus-kaiser.de/arbeiten/mauer.htm , 07.02.2013	187
Il. 28	Kadr z filmu <i>Cycling the frame</i> , reż. Cynthia Beatt, 1988. Annette Dorgerloh wybiera ten sam kadr z filmu. Zob. też, <i>Westwärts – ostwärts: die Mauer im Spielfilm</i> , w: Anke Kuhrmann, Doris Liebermann, Annette Dorgerloh, <i>Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film</i> , Berlin 2011, s. 342	191
Il. 29	Kadr z filmu <i>The Invisible Frame</i> , reż. Cynthia Beatt, 2009	192
Il. 30	Kadr z filmu <i>Good Bye, Lenin!</i>	198
Il. 31	Fotografia autorstwa Sibylle Bergemann, <i>Das Denkmal</i> , 1986. http://www.ostkreuz.de/photographer/2/513 , 10.02.2013	198

- Il. 32 Mur jako ekran. Kadr z filmu *Mur*211
- Il. 33 Projekcja filmowa. Kadr z filmu *Mur*211
- Il. 34 Skok Schumanna w filmie *Tunel ku wolności (Der Tunnel)*, reż. Roland Suso Richter, 2000/2001. Annette Dorgerloh w swej pracy wykorzystuje ten sam kadr z filmu. Zob. teŹe, *Westwärts – ostwärts: die Mauer im Spielfilm*, dz. cyt., s. 346
.....228
- Il. 35 Ucieczka Conrada Schumanna („skok do wolności”), 15 sierpnia 1961. Zdjęcie autorstwa Petera Leibinga. Archiwum państwowe w Hamburgu, metryczka zdjęcia: STAH CP 32515. Zdjęcie pochodzi ze strony: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/resources/multimedia/photo-galleries/preservation-of-documentary-heritage/memory-of-the-world-register/2011/germany-construction-and-fall-of-the-berlin-wall-and-the-two-plus-four-treaty-of-1990>, 09.02.2013
.....228
- Il. 36 Śmierć pod murem. Kadr z filmu *Tunel ku wolności*229
- Il. 37 Peter Fechter śmiertelnie postrzelony podczas ucieczki, 17 sierpnia 1962 roku. Źródło: Polizeihistorische Sammlung/Der Polizeipräsident in Berlin. Zdjęcie pobrane z portalu: „www.chronik-der-mauer.de”, <http://www.chronik-der-mauer.de/index.php/de/Media/ImagePopup/field/original/id/61823/oldAction/Index/oldId/1319591/oldModule/Start/page/0>, 09.02.2013. Zob. teŹe zbiór „Pamięć świata”, <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-2/construction-and-fall-of-the-berlin-wall-and-the-two-plus-four-treaty-of-1990/>, 09.02.2013
.....229